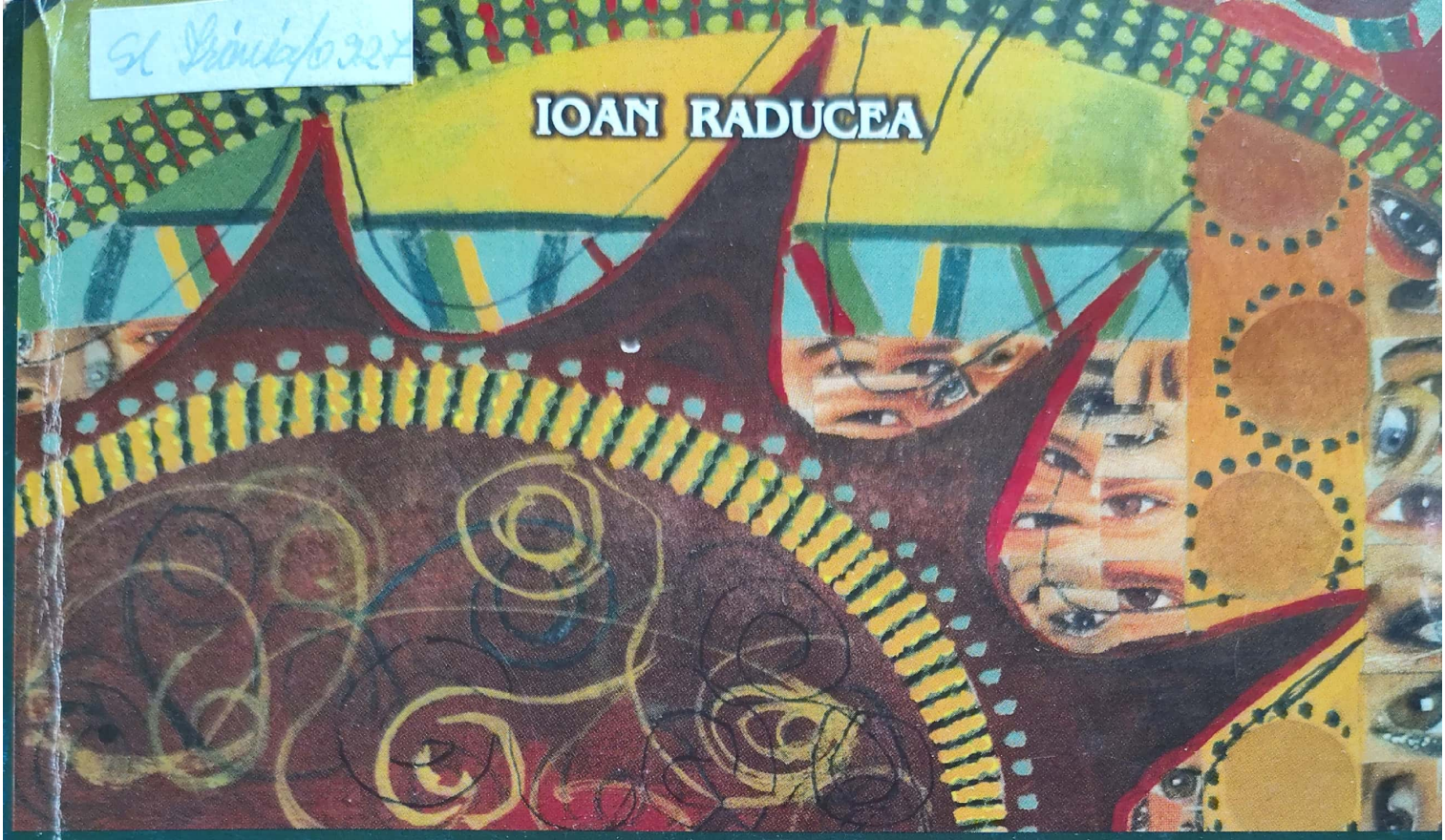
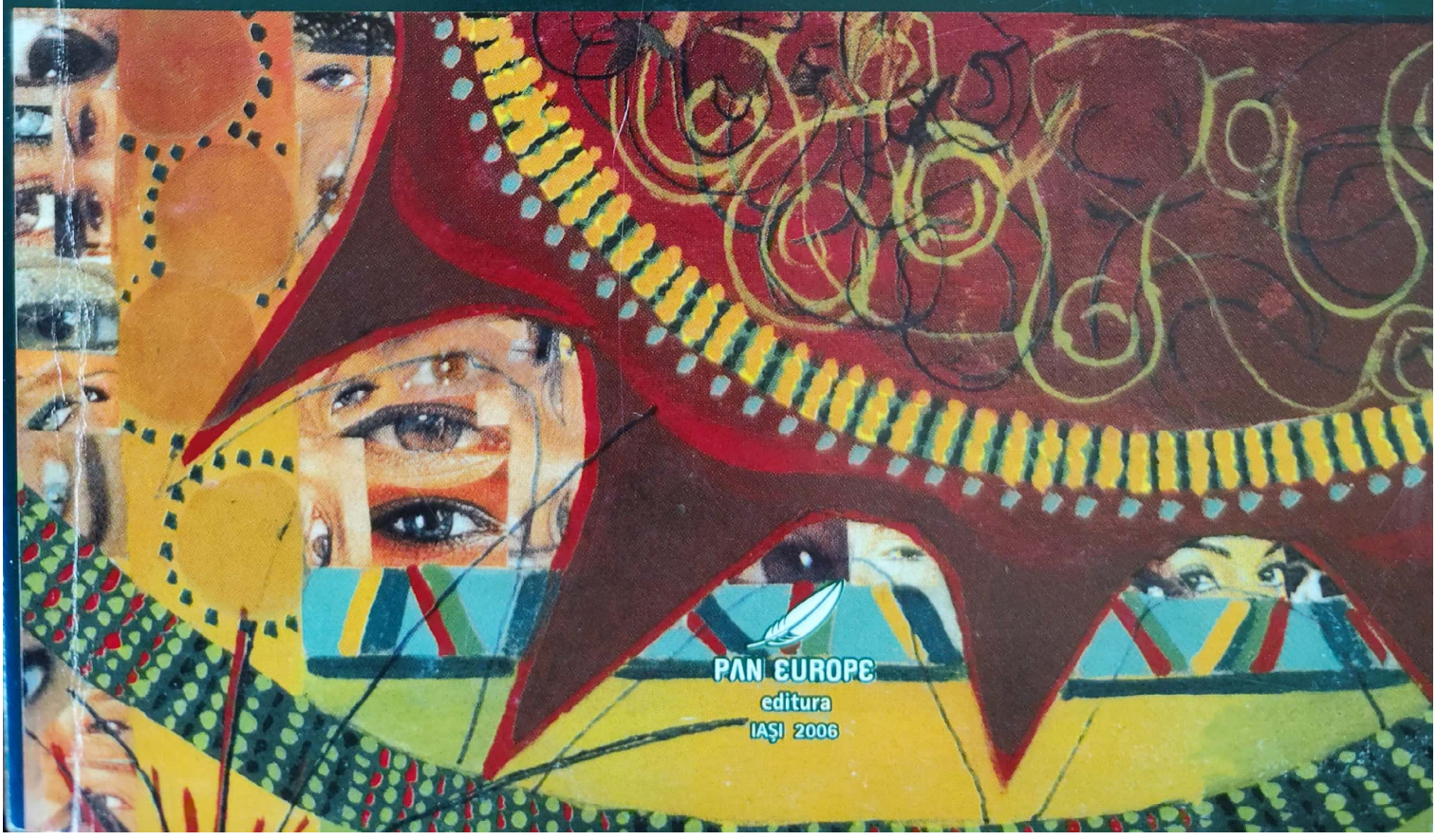
Sl Ioniţa/o 227

IOAN RADUCEA



Fantasticul în proza românească actuală



PAN EUROPE
editura
IAŞI 2006

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAŞI AUTOR:

Călătorii via Roman – Adjud, Iaşi, Editura Junimea, 2004;
Românii din Bugeac. Monografie, în **Cartea „Revistei române”**, vol. II, Iaşi, Casa Editorială Demiurg, 2005;
Cătălin Anuța. Monografie, Iaşi, Editura Vasiliana ’98, 2006.

Scanned with OKEN Scanner

Ilustrația copertei I: Alina Elena ROIBU, Anca Maria ROIBU
Concepția grafică: Felix CĂPĂȚÎNĂ
Tehnoredactare: Constantin CHIFAN

NOTĂ: Prezentul volum reprezintă editarea tezei de doctorat *Fantasticul în proza românească actuală*, care a fost susținută în ianuarie 2005 la Facultatea de Litere a Universității „Al.I.Cuza" Iaşi, sub îndrumarea prof.dr.doc. Liviu Leonte. Utilizarea textului ca document oficial a obligat autorul să folosească ortogramele cu *-â-* în loc de *-î-* şi *sunt* în loc de *sînt*, impuse prin Academia Română.

© Toate drepturile rezervate autorului.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
RĂDUCEA, IOAN
Fantasticul în proza românească actuală/ Ioan Răducea. – Iaşi : Pan Europe, 2006
Bibliogr.
ISBN (10) 973-8483-06-9; ISBN (13) 978-973-8483-06-4

821.135.1.09

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

În una dintre sintezele consacrate literaturii fantastice, **Les maîtres du fantastique en littérature,** de François Raymond şi Daniel Compère (1994), care prezintă fenomenul pe plan mondial, literatura română este reprezentată în mod onorabil. Două dintre micromonografiile volumului se referă la scriitori români – Mircea Eliade şi Vladimir Colin. Între cele câteva scurte prezentări ale maeştrilor de mâine (**"les maîtres de demain"**), una este rezervată lui Mircea Cărtărescu.

Cu toate acestea, privind din interiorul literaturii române, frustrările rămân. Ultimul scriitor amintit a putut fi prezent în această elită, într-un moment de început al carierei sale, pe baza câtorva nuvele traduse în mod oportun în limba franceză. Cu atât mai mult şi-ar fi avut locul aici, şi în orice sinteză ori antologie, Eminescu şi Caragiale, sau, din perioada contemporană, de care ne vom ocupa, V. Voiculescu, Ştefan Bănulescu, Ana Blandiana sau Gellu Naum.

Propunându-ne să contribuim la crearea convingerii că există un corp semnificativ de opere fantastice, în literatura română din a doua jumătate a secolului al XX-lea, am prezentat mai întâi specificul acestui tip de text, din punct de vedere teoretic.

În căutarea unui criteriu de organizare a textelor şi autorilor, am pornit de la faptul că în operele literare, mai ales în acelea atât de pline de fantezie discutate aici, se asociază multe variante discursive, de origine literară sau extraliterară. Fantasticul s-a adaptat în mod deosebit câtorva dintre ele. Astfel, am procedat la gruparea naraţiunilor după dominaţia următoarelor tipuri de discurs (unele dintre ele asociate):

- **mitologic**
- **miraculos şi magic**
- **poetic şi vizionar**
- **romantic, simbolist şi expresionist**
- **realist**
- **suprarealist şi oniric**
- **parabolic şi satiric**
- **parodic**

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, şi alte retorici literare facilitează relaţia de tip fantastic. Pe acestea le considerăm însă reprezentative, pentru că determină cel mai frecvent sensul, în unul sau altul dintre textele fantastice cercetate.

Clasificarea are avantajul de a oferi indicaţii atât asupra formulei, specifice unui moment din istoria genului fantastic, de care este mai apropiat autorul luat în discuţie, cât şi asupra profilului său literar, în general. O sintagmă precum cea de „fantastic realist" nu este paradoxală, dacă acceptăm că ea se referă la exprimarea relaţiei fantastice în cadrul acestui tip de discurs fundamental al literaturii. Textul realist, fie el obiectiv, psihologic, magic etc. nu exclude posibilitatea fantasticului, ci, dimpotrivă, îi facilitează apariţia (Balzac însuşi a scris texte fantastice). Deosebim, prin urmare o categorie a fantasticului mitologic, alta a fantasticului miraculos şi magic etc.

Nici un punct de vedere nu poate fi absolutizat, ci doar utilizat în investigarea fenomenului literar avut în vedere. Nefiind unicul posibil, criteriul de bază poate fi discutabil, însă nu mai mult decât lipsa precizării unui criteriu, care este specifică totuşi unei lucrări clasice de prezentare a prozei fantastice româneşti.

Urmând reperele teoretice cunoscute, nu am inclus în studiu proze care sunt de resortul fabulosului ştiinţific (literatura SF) şi nici al basmului, inclusiv în varianta fabulosului animalier. De asemenea, am intenţionat a păstra o relaţie justă cu multitudinea textelor lirice, alegorice, parabolice, precum şi a acelora experimentale, care includ frecvent situaţii iraţionale.

Cercetarea noastră a căutat să păstreze profilul unitar al creatorului şi, în situaţia în care operele aparţin mai multor tipuri de fantastic, analiza s-a făcut în cadrul unuia singur, considerat reprezentativ. Am încercat sistematizări adecvate pentru textele a circa 30 de scriitori, unii cunoscuţi, cei mai mulţi prea puţin cercetaţi de către critică, mai ales din punctul de vedere în discuţie. Astfel, spaţiul acordat fiecăruia s-a constituit într-un criteriu de ierarhizare valorică.

Autorul

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ

Terminologie

Este necesar, nu şi suficient, ca despre literatura fantastică să se vorbească opunându-i-se termenul de literatură realistă. Distincţia este luată în discuţie încă de Aristotel, în **Poetica** sa. Acolo, pasajul care a surprins esenţa mecanismului literaturii zise de imaginaţie (proza fantastică, ştiinţifico-fantastică, fabula, basmul, utopia etc.) este următorul:

"Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfăţişarea de a fi adevărate."(1)

Aristotel nu a privit literatura drept o artă supusă imperativului de *a copia* realitatea, ci de *a o reprezenta* **"în limitele verosimilului şi ale necesarului"**(2). Vom reveni asupra noţiunii de verosimil, precum şi asupra modalităţilor de a înfăţişa imposibilul ca adevărat, dat fiind că acestea reprezintă esenţa retoricii fantastice, prin care se distinge de alte tipuri literare.

O discuţie asupra modalităţilor de realizare a textului fantastic se confruntă cu insuficienţa instrumentelor conceptuale. Între noţiunile concurente, care apar de obicei în mod alternativ în lucrările critice, cele mai frecvente sunt: **"gen literar", "specie literară", "categorie", "structură", "tip", "arhitext", "modalitate", "model", "registru", "domeniu"**.

Termenul de fantastic se cere şi el precizat, fiindcă a căpătat **"o ubicuitate de rău augur"** (3), şi a devenit dificil de delimitat în manifestările sale. Teoria despre proza fantastică s-a contaminat, într-o măsură, de specificul textelor căreia i se consacră, fiindu-i proprie, în destule cazuri, afirmaţia... fantastică, precum şi controversa asupra principiilor delimitării acestei categorii narative.

În dicţionar, noţiunea de fantastic are mai multe sensuri, specializate sau de uz general. Reţinem înţelesul calificativ din vorbirea cotidiană, acela de superlativ polisemantic – **"un superlativ de bazar"** (4). Apoi, adjectivul *fantastic* înseamnă *'creat, plăsmuit de imaginaţie', 'care pare o plăsmuire a imaginaţiei', 'ireal', 'ale cărui idei sau fapte au un caracter fantezist'* (5). Un sens mai vechi era acela de *'confuz', 'delirant'*, cum întâlnim la Miron Costin: **"Tiran direptu fantastic, adecă buiguitoriu în gânduri"** (6).

În cadrul literaturii, fantasticul este interpretat ca o categorie literară, ca procedeu , ca efect de lectură, ca element constitutiv esenţial; în afara domeniului literar şi estetic, în general, există sensuri ale termenului psihologice, psihanalitice, epistemologice, semiotice.

Scanned with OKEN Scanner

La imperfecțiunea uneltelor se adaugă inconsecvența utilizării lor. sunt cunoscute accepțiunile variate ale noțiunilor, de la o inițiativă critică la alta, care necesită avertismente semiotice. Atitudinea tipică este aceea de resemnare în fața relativității conceptuale. De pildă, Adrian Marino își declară preferința pentru noțiunea de gen, tocmai pentru că este aplicabil pe mai multe nivele de generalitate (7), până la cele mai restrânse în timp și în spațiu. Înlăturarea dificultăților, printr-o radicală simplificare, este soluția propusă de către formaliștii ruși: aceștia au proclamat existența unui unic erou al literaturii: procedeul literar (8). Utilizarea eclectică a rezultatelor de până acum ale fantasticologiei nu poate fi evitată, dacă dorim să suprimăm **"violența gestului de tabula rasa"** (9) și **"solitudinea periodic retrăită a începuturilor"** (10), caracteristice construcțiilor teoretice din acest domeniu.

Interpretări ale arhitextului fantastic

Criteriul care se află actualmente la baza clasificărilor literare este în primul rând acela tematic. Aceasta după ce, secole de-a rândul, s-a pornit de la diferențierea în genuri (triada liric - epic - dramatic) pornindu-se de la un criteriu exterior literaturii – cel al modurilor de expunere, aparținând retoricii (1). Faptul că una, sau câteva teme asociate stau la baza constituirii unei categorii literare pare să fie confirmat și de către definiția care se dă în mod curent literaturii fantastice:

"gen în care cititorul sau spectatorul se confruntă cu ființe (moartea, demonul, fantomele, vampirii (Dracula), monștrii (Frankenstein) sau cu fenomene neobișnuite, în general malefice, dar inserate în cadrul vieții reale" (2).

Pe lângă primatul atribuit tematicii, este de observat că se utilizează un sens modern al noțiunii de gen, care pune pe același plan cu membrii triadei tradiționale categoria de fantastic. Tot astfel, se vorbește astăzi de genul literaturii SF, de aventuri, polițiste etc. Relativizarea sensului noțiunii de gen este de urmărit pe o perioadă de mai multe decenii. Încă formaliștii ruși interpretau genul ca pe o grupare de procedee, în strânsă legătură cu retorica.

Arta literară evoluează printr-o succesiune de inovații: acelea reușite sunt acceptate, se canonizează în timp și conturează un grup de opere înrudite care formează o categorie literară. În această perspectivă, înțelegem mai bine caracterul limitativ, din punct de vedere estetic, pe care îl are apartenența prea marcată la o anumită categorie; însăși recunoașterea apartenenței la una sau alta dintre ele este un reper de valorizare a textului. Odată stabilită, subordonarea generică tinde să prefigureze textul și să scoată în evidență rețeta specifică – iar rețeta, se știe, este o caracteristică a practicilor literare minore, paraliterare. Încadrarea prea riguroasă a unui text într-o unitate categorială determină o judecată de valoare peiorativă.

Scanned with OKEN Scanner

Diferențierea literară este, pentru Northorp Frye, o operațiune de domeniul retoricii, ea fiind o consecință a relației scriitor – cititor, care a dus la popularizarea unor *tipuri* literare, acestea din urmă permanente, având un caracter anistoric: un *gen* apare astfel ca o formațiune literară cu caracter istoric și evolutiv (3).

Că orice text include și un efort retoric de susținere a încadrării sale într-o categorie este un fapt evident și pentru literatura fantastică. Retorica sa este analizată în cunoscuta **Introducere în literatura fantastică** de Tzvetan Todorov. În esență, figurile de stil dominante, alături de categoriile estetice, sunt recunoscute aici drept surse ale diferențierilor între producțiile literare (4).

Într-o perspectivă semiotică, Maria Corti recunoaște în gen un model de interpretare a realității, determinând temele conținute (5). În funcție de genul literar care le utilizează, temele semnifică de fiecare dată altceva. Drept exemplu autoarea oferă tema fantomei, tratată diferit în literatura fantastică, în tragedie, în parodiile la opere fantastice, în basm. Între actanții unei tragedii, fantoma joacă adesea rolul sfătuitorului; în proza fantastică, fantoma are rol de influențator, dar nu și de ameliorator (6). Temele fantastice sunt, prin urmare, consecințe ale modelului de interpretare a realității pe care îl oferă literatura fantastică. Există un resort psihologic al fiecărui model care, în cazul fantasticului, include sentimente precum nesiguranța, groaza, confuzia, dar și trăirea onirică, extazul, exuberanța.

În analiza unui text, este esențială, pentru G. Genette, referința la **"arhitext"** (7). Recunoașterea unui model intră în contradicție cu dimensiunea particulară a operei. De fapt, originalitatea se afirmă în cazul oricărui reprezentant al unei categorii date. Într-un domeniu precum biologia, ea este lipsită de relevanță și poate fi neglijată (8). Avem, în acest caz, siguranța că observațiile care se pot face se vor aplica fiecărui reprezentant al genului. Situația este diferită în domeniul creației artistice:

"nu-i recunoaștem unui text dreptul de a figura în istoria literaturii sau a științei decât în măsura în care el aduce o schimbare a ideii pe care ne-o făcusem până atunci despre una sau despre cealaltă dintre aceste două activități" (9).

Așadar, clasificările operelor de artă sunt o necesitate, neajunsul lor este prejudicierea factorului specific. Subordonarea la o categorie literară va fi cu atât mai irelevantă cu cât opera este mai semnificativă în plan creativ.

Criteriile după care sunt raliate generic operele estetice sunt și ele discutabile – și devin surse de creativitate critică. Un criteriu poate că nu atât de tautologic pe cât pare este acela propus de Jean Fabre, în deschiderea unei alte lucrări consacrate literaturii fantastice. În spiritul nominaliștilor medievali, el deduce fenomenul fantastic din existența numelui său – fantasticul ar fi un fenomen particular **"fiindcă este numit astfel și fiindcă astăzi îi sunt consacrate serii editoriale, ca și romanului polițist"** (10).

Scanned with OKEN Scanner

Apare drept acceptabilă ideea că identificarea unei familii de texte nu este un act definitiv riguros şi logic, ci mai curând empiric, după criteriul **"comodității operației"** (11).

Aducând în atenție problema reprezentării fenomenalului în literatură, **Poetica** aristotelică sugerează necesitatea diferențierii între veridic şi verosimil. Textul literar nu este întotdeauna veridic, organizat în continuitatea şi prin simularea planului real. În schimb, el trebuie să fie în mod obligatoriu verosimil (12). Textul constituie **"lumi ficționale"** captivante, aflate într-un raport obligatoriu – de tip compensatoriu, pentru Toma Pavel (13) – cu realul. Există un raport de subordonare a veridicului, legat de experiența vieții, față de verosimil, căreia îi este suficientă **"înfățişarea de a fi adevărate"** a întâmplărilor, oricât de imposibile din punct de vedere rațional.

Am reluat pasajul aristotelic, reținând de această dată importanța acordată rațiunii artistice, în construcția operei literare. Vom accepta **veridicitatea** ca pe o simulare a reflectării fidele a realității, un procedeu literar acționând între altele – dominant pentru literatura de observație realistă, obligatoriu şi pentru categoria prozei fantastice, ca un factor care potențează intruziunea insolitului.

Verosimilizarea lumii ficționale se realizează pe un suport estetic, iar valoarea de adevăr a textului beletristic este secundară, în raport cu imperativul respectării legilor frumosului. Fenomenul artistic se dezvoltă, şi îşi asigură astfel caracterul verosimil, în dimensiunea estetică, şi numai mediată de aceasta în dimensiunea reală a existenței. În calitate de criteriu, veridicitatea divizează literatura într-un compartiment realist-mimetic şi unul fantezist, fiecare cu numeroase sub-diviziuni.

Verosimilul, care este un atribut obligatoriu al oricărui text, a dus la tendința contrarie - de a considera literatura în unitatea ei. De aceea, Adrian Marino acceptă existența unui singur gen literar, cel al vorbirii despre sine **("autologul")**, şi, printr-un act metonimic de înlocuire a întregului de către parte, absolutizează tocmai literatura fantastică. Vorbirea despre sine ar avea drept unic criteriu de literaturizare fantezia producătoare de fantastic, **"astfel că orice operă literară este, în sens extensiv, fantastică"** (14).

Aşadar, literatura fantastică, a cărei primă caracteristică evidentă este depăşirea veridicității, a putut apărea, conform citatului anterior, drept un fel de *Ur-Literatur* – într-atât de complex şi de specific literar este jocul său între veridic şi verosimil, pe latura semiotică, şi între ficțional şi real, pe latura pragmatică a actului estetic de comunicare. Fiindcă în textul fantastic prevalează fantezia, s-a presupus că intensificarea procesului de fantazare asigură efectul fantastic (15). În acest caz, diferența specifică a textului fantastic ar fi una de grad al fantazării.

În cadrul genului se recunoaşte o viziune specifică asupra realului, care a primit numeroase precizări de amănunt. Disocierea aristotelică dintre veridic şi verosimil s-a încercat a fi sistematizată în trepte, aşa cum procedează Jean Fabre, pentru care verosimilul este termenul la care se reduc problemele ficțiunii

Scanned with OKEN Scanner

supranaturale. Se identifică patru nivele ale verosimilului: *verificabilul, verosimilul comun sau plauzibilul, verosimilul genului* (acela acceptat pentru că sunt urmate legile genului) şi *verosimilul specific* (acela generat de fiecare operă în parte). Se afirmă că legăturile complexe dintre acestea creează efectele specifice literaturii fantastice (16).

Mai mult ca oricare altele, prozele fantastice au fost recunoscute ca având o bază psihologică bine definită. Freud avansează, în acest sens, conceptul *das Unheimliche* (**"stranietatea"**) (17); foarte important ni se pare faptul că şi în studiile sale asupra fantasticului se protejează ideea de autonomie a actului estetic; reţinem că ar fi de dorit o diferenţiere între straniul care îşi are sorgintea în experienţa de viaţă şi aceeaşi senzaţie provenind din imaginaţie sau din lectură.

În literatura fantastică, faptul supranatural este creat, în bună parte, prin exploatarea diferenţelor dintre modalităţile de obţinere a verosimilului. Modul de prezentare al evenimentelor este departe de a fi acelaşi, în literatură faţă de relatarea non-ficţională (18) şi, în cadrul literaturii, de la o categorie literară la alta. Fantasticul valorifică oscilaţia dintre două modalităţi narative, una realistă şi alta fantezistă. De vreme ce izvorăşte dintr-un joc de perspective asupra lumii evocate şi, în acelaşi timp, are nevoie de convenţia realistă chiar mai mult decât literatura mimetică, genul fantastic se sprijină pe acestea pentru un efect de *trompe l'oeil*. (19)

Fantasticul valorifică faptul că verosimilul este un apanaj al procedeelor literare, şi deci nu se află în raport direct cu realitatea. În acest sens, G. Genette a stabilit şi o ecuaţie:

Randament al povestirii = Ficţiune – Motivaţie

*(*în care *Verosimilitatea perfectă = Motivaţie 0)*. (20)

Se subliniază astfel că efortul depus pentru crearea unei ficţiuni fantastice nu este mai mare decât acela corespunzător uneia realiste.

De fapt, imaginea realităţii este şi ea un produs al fanteziei **"creatoare de fantastic"** (21), şi nu se suprapune nicidecum cu realitatea din afara conştiinţei – această realitate exterioară are nevoie de conştiinţă, inclusiv de facultatea ei de a fantaza, pentru a se constitui. Proza fantastică aşează modalitatea de obţinere a verosimilului prin fantazare în alternanţă şi în antiteză cu modalitatea de obţinere a verosimilului prin raportare la real.

În acest sens înţelegem şi definiţia todoroviană asupra fantasticului, ca moment al ezitării între două interpretări, aceea în sens miraculos, faţă de aceea în sens straniu (22). După cum observase Prosper Mérimée, apelând la experienţa sa de autor de povestiri fantastice, construcţia momentului fantastic începe cu mult timp înainte, şi avansează în mod insidios, pornind de la un cadru realist bine precizat:

"Se cunoaşte reţeta unei bune poveşti fantastice: începeţi prin portrete bine precizate de personaje bizare, dar posibile, şi daţi trăsăturilor lor

Scanned with OKEN Scanner

realitatea cea mai minuțioasă. De la bizar la miraculos tranziția este insesizabilă și cititorul se va găsi în plin fantastic" (23).

Subliniind aspectul artificial, de artefact literar, al textului fantastic, Adrian Marino arată că o lege a sa este conștiința ficțiunii, al caracterului imaginar al evenimentelor (24). Ilina Gregori continuă această idee, vorbind despre tendința **"estetizantă, frizând chiar, in extremis, un manierism rafinat, colorat eventual de ironie"**(25), tendință care este atribuită fantasticului modern.

Literatura fantastică creează o situație ontologică specifică, aceea de ruptură în real. Prezentarea acestei situații este un loc comun în fantasticologie. Roger Caillois identifică **"ruptura ordinii recunoscute, irupția inadmisibilului în interiorul inalterabilei legități cotidiene"** (26); Tzvetan Todorov recunoaște **"ruptura în sistemul regulilor stabilite"** (27). Ordinea "reală", ca și aceea "fantastică" sunt, în fond, în egală măsură parte a aceluiași univers estetic; impresia de ruptură în real se oferă deci (și această suprapunere este esențială textului fantastic) o dată cu impresia de real. Ruptura se concretizează într-o ființă, într-un obiect, într-un eveniment ireductibil iraționale; astfel se ajunge la conceptualizarea fantasmei, adică a unui lucru de care simțurile nu se îndoiesc, deși mintea nu are cum să-l accepte (28).

Apariția fantasmei este însoțită, și mai ales precedată, de o exacerbare a realismului evocării, care sporește, prin contrast, șocul provocat de momentul supranatural. Cotidianul, în ceea ce are el mai banal, este o prezență frecventă în fantastic, însă cu o altă funcție decât în romanul realist. Impresia de ruptură în real este specifică psihologiei moderne, și nu erelor premergătoare ei, care au acceptat supranaturalul ca pe un dat firesc. Este, iarăși, general acceptat în studiile asupra fantasticului faptul că mentalitatea raționalistă a determinat apariția narațiunii fantastice, ca o compensație pentru îngustimea viziunii despre lume pe care o propune acest raționalism. Atunci când transcendența, supranaturalul, miracolul sunt active în diverse structuri culturale (religie, mistere, mituri), condițiile de afirmare în literatură ale fantasticului sunt cu totul altele (29).

S-au purtat discuții și cu privire la caracterul narativ al manifestării literaturii fantastice. Una dintre cele mai vechi explicații, părând la fel de valabilă și astăzi, ne trimite din nou la **Poetica** aristotelică:

"Iraționalul – de care depinde în cea mai mare măsură miraculosul – își are locul mai curând în epopee, pentru că eroul nu se vede" (30).

Eroul care nu se vede și poate fi mai ușor pus în legătură cu faptul supranatural decât eroul de pe scenă dovedește superioritatea, din perspectiva acestui tip literar, a modului de expunere narativ, dominant în genul epic (din genul epic Aristotel lua în discuție epopeea și parodia, în raport cu tragedia și comedia, specii dramatice).

Acest mod de expunere asigură existența fantasticului, pentru că eroul se ascunde în spatele formulelor evocative, faptele sunt expuse "din off", funcția

Scanned with OKEN Scanner

narativă presupune cel puțin o instanță intermediară între universul fictiv și receptor etc. Se favorizează, prin urmare, afirmația incontrolabilă, în care iraționalul, miraculosul își fac loc. Coerența și ordinea specifice narativității sunt necesare fantasticului (31). Narativitatea poate astfel instala în conștiință ordinea supranaturalului (32).

Mai mulți dintre cercetătorii români se situează pe o poziție clasică. Ioan Vultur susține că tipul de verosimil de care are nevoie proza fantastică se poate obține doar prin narativitate; lirismului nu îi este aplicabilă categoria de verosimil (33). Marin Beșteliu, care își bazează studiul pe noțiunile de realism și de adevăr, consideră de asemenea fantasticul ca fiind obligatoriu epic, pentru că numai prin reprezentare se poate manifesta ambiguitatea, componentă a fantasticului (34). Ion Vlad acceptă, implicit, un caracter narativ și dramatic al fantasticului, din moment ce atrage atenția asupra deosebitei capacități de creare a suspansului, specifică genului (35). Pornind de aici, i se afirmă fantasticului un efect mai degrabă captivant, în locul celui tensionant și înspăimântător, cum apare în interpretările curente. Mai departe, fantasticul este văzut în calitatea sa de trop literar, și anume unul care nu implică în mod obligatoriu elementul supranatural (36).

Fantasticul se constituie în relație cu evenimentele evocate – căci el aparține nu lucrurilor, ci relațiilor dintre lucruri, iar faptele se pot consemna doar ficțional, de unde obligativitatea ficțiunii pentru genul respectiv; rațiunea sa de a fi este **"fertilizarea ambiguității"** (37).

În ceea ce privește ambiguitatea, chestiunile sunt discutabile, căci ea este specifică mai degrabă genului liric. Pentru proză tocmai univocitatea de sens trebuie considerată drept figura de stil arhetipală (38). Este de presupus că, structural, poezia și proza fantastică au mai multe puncte de convergență. Unul dintre cercetătorii care acceptă această apropiere și pentru epoca actuală (pentru că în epoci mai îndepărtate, și mai ales în aceea romantică, conștiința relației respective era foarte vie) este Adrian Marino. Se ia în considerație baza psihologică a receptării și se ajunge la concluzia că interpretarea **"poate deveni pe rând (de fapt simultan!)"** (39) fantastică sau poetică, în funcție de prezența sau absența trăirii terifiante. Suprapunerea obligatorie a fantasticului cu spaima a mai fost infirmată. Reținem însă că relevarea caracterului poetic al unui text se face mai curând ulterior relevării caracterului său fantastic, printr-o analiză rațională și introspectivă a lecturii. Genul liric se situează în oglinda reflectoare a conștiinței, în timp ce literatura fantastică, prin ambiguitatea sa, tulbură această oglindă.

La polul opus se situează Tz. Todorov care, în poetica sa structuralistă a fantasticului, refuză poeziei vreun contact cu acesta, dat fiind că în lirică fiecare frază ar fi o pură îmbinare semantică, și prin urmare poezia este lipsită de posibilitatea de a reprezenta (40). Însă poezia, genul cel mai deschis către îmbinările semantice oricât de inedite, conduce tot către reprezentări mai adecvate ale ființei și ale lumii. Fără aceasta, mobilul lecturii poetice ar fi absent. În

Scanned with OKEN Scanner

practică, scriitorii asociază deseori procedeele lirismului şi pe cele ale naraţiunii fantastice.

O remarcă a lui R.M. Albérès, exprimată sub forma unui paradox ironic, are meritul de a defini, în mod sintetic, condiţiile în care se afirmă textul fantastic (dar şi discursul critic aferent lui):

"Povestirea fantastică ucide fantasticul fiindcă nu crede în el".(41)

Efectul de fantastic se creează, pentru Tz.Todorov, prin respectarea a trei condiţii:

- lumea evocată să fie una a fiinţelor vii, astfel încât cititorul să ezite între explicaţia naturală şi aceea supranaturală a fenomenelor;
- ezitarea să fie împărtăşită de către unul dintre personaje (condiţie facultativă, dar care este, de obicei, respectată);
- să se adopte o anumită atitudine faţă de text, prin refuzul interpretării alegorice şi al celei poetice (aceste respingeri, afirmă criticul, sunt necesare pentru a realiza statutul fantasticului de text creditabil) (42).

Criticul francez precizează condiţii de existenţă a percepţiei fantastice, însă neagă fantasticului calitatea de categorie literară. Trăirea fantastică apare ca o consecinţă a ezitării între explicaţia naturală şi aceea supranaturală a evenimentelor evocate, dar această dezorientare este, pentru psihic, totdeauna momentană. Ea se va sfârşi prin a se alege fie o interpretare miraculoasă, fie una realistă, a situaţiei stranii, de maximă improbabilitate. În consecinţă, fantasticul rămâne, pentru Tz. Todorov, doar o linie de demarcaţie între literatura cu subiecte stranii şi aceea miraculoasă (43).

Tot o relaţie, dintre trăirea dramatică şi limbajul imaginar, pune în evidenţă şi Marin Beşteliu; fantasticul ar fi în acelaşi timp un sentiment şi un limbaj artistic, aceste două capacităţi ale sale **"implicându-se într-un tenace proces al confruntării, în vederea înţelegerii existenţei"** (44). Interpretul român a preluat ideea todoroviană a caracterului excesiv al fantasticului, dar a optat pentru includerea integrală a categoriei în cadrul realismului, aşa după cum o dovedeşte definiţia:

"literatura fantastică este o formă specifică a unui realism determinat de acuitatea relaţiei de oglindire în care subiectivitatea creatoare este constrânsă să-şi evidenţieze excesele" (45).

Termenii todorovieni de abordare a problemei sunt rediscutaţi, după două decenii, de către Jean Fabre. Pentru acesta, ezitarea se produce nu în raport cu lumea reală, ci în interiorul lumii supranaturale. Există în fantastic o alternare **"schizoidă"** (46) între acceptarea supranaturalului şi refuzul de a-l accepta. Ca şi la Tz.Todorov, o însuşire fără rezerve a explicaţiei supranaturale a faptelor este atribuită genului miraculos, **"unificator şi securizant"** (47), al cărui monism ameninţă în permanenţă perspectiva fantastică.

Reţinem, prin urmare, că proza fantastică se opune aceleia miraculoase, include o ezitare în interpretarea evenimentelor, produce un efect psihologic

Scanned with OKEN Scanner

specific, redus de mulți doar la stranietate, sau la neliniște. Caracterizarea fantasticului pornind de la un efect psihologic reprezintă însă o eroare (48).

Fantasticul a fost interpretat şi din perspectiva actului de comunicare. Substanțiala **Introducere...** todoroviană afirmă că fantasticul comportă, ca oricare semn lingvistic, trei nivele : verbal, sintactic şi semantic; nivelele corespund celor trei funcțiuni ale semnului – pragmatică, sintactică şi semantică (49). Menținând ideea dominantei psihologice la nivelul categoriei literare, autorul recunoaşte, ca funcție pragmatică a fantasticului, crearea unei impresii aparte, amestec de groază, oroare, curiozitate, care nu există în alte genuri. Funcția sintactică a sa ar fi să slujească narația, să întrețină suspansul şi să permită o organizare strânsă a intrigii – se recunoaşte fantasticului calitatea sa de agent al idealei narativități. Funcția semantică este aceea de descriere a unui univers fantastic.

Investigând latura pragmatică a acestui semn lingvistic, Ioan Vultur identifică în fantastic, în cadrul relației de comunicare emițător – receptor, o intenție interpelativă hipertrofiată (50); de aceea, proza fantastică este dependentă de procedeele retoricii. Genul realist este dominat de intenția cognitivă, iar basmul de cea optativă (51).

Teme

Trăsăturile care individualizează categoria literară a fantasticului se află, într-o măsură importantă, la nivel tematic, nivelul cel mai des abordat de către critică. Stabilirea unei rețele coerente de teme şi motive reprezintă, după cum a demonstrat V.I.Propp (1), un obiectiv de seamă al naratologiei, putând avea drept rezultat o monitorizare a situațiilor narative posibile în cadrul unui anumit tip literar.

Temele şi motivele literare se manifestă cu o mai mare frecvență într-una sau alta dintre clasele literaturii, formându-i într-o măsură specificul. În literatura fantastică sunt prezente, cel puțin incidental, oricare teme; invers, temele desemnate drept fantastice sunt promovate şi în cadrul altor categorii literare. Se pot aduce exemple de tematică fantastică în opere primordiale, precum **Faust** de Goethe, unde există motivul pactului cu diavolul, al călătoriei miraculoase etc. Opera dramatică a lui Shakespeare este împânzită de spectre, fantome, spiriduşi, prezintă locuri bântuite, include blesteme şi premoniții etc. Bineînțeles, aceste creații nu aparțin literaturii fantastice.

De la aceleaşi evidențe pare a fi pornit şi Tz. Todorov, care recunoaşte mai întâi **"învecinarea temelor fantastice cu temele literare în general"** (2), stabilind apoi existența unei **"rețele tematice"** (3) fantastice, în care se deosebesc **temele eului**, privitoare la raportul eu – lume şi **temele tu-ului**, privitoare la raportul eu – celălalt. Diferențierea todoroviană între temele eului şi cele ale tu-ului ar fi de sorginte psihanalitică. După cum explică Ilina Gregori (4), s-a pornit

Scanned with OKEN Scanner

de la distincția, pe care o făcea Freud, între tendințele subconștiente de întoarcere în copilăria individului și de întoarcere în copilăria umanității.

Temele apar, în exegeza todoroviană, drept parte a celei de-a treia dimensiuni a operei fantastice, cea denumită semantică sau tematică. Gruparea în două rețele tematice este motivată de faptul că nu toate temele sunt compatibile între ele, ci aderă la una sau alta dintre aceste două rețele.

Temele eului ar fi **"o expresie a relației omului cu lumea, a sistemului percepție – conștiință"** (5); dintre ele, Todorov reține *pandeterminismul* (oricare fapt influențează oricare alt fapt, ducând la o cauzalitate de tip particular, a-logică), *pan-semnificația* (ideea că totul este încărcat de sens), *metamorfozele*, *ruperea limitei subiect-obiect*, *multiplicarea personalității*, *transformarea timpului și a spațiului*. Fiindcă se referă la **"procesul de structurare a raportului eu – lume"**, acestea pot fi denumite **"teme ale privirii"** (6). Este de observat că procesul de relaționare eu – lume ar fi putut fi luat el însuși drept o temă specifică, și atunci termenii enumerației de mai sus ar reveni la rangul de motive fantastice.

Temele tu-ului, sau ale sexualității, semnifică relația omului **"cu propria sa dorință și, prin însăși acest fapt, cu propriul său inconștient"** (7): tema *diavolului*, a *vampirului*, a *dublului*. Suntem avertizați că **"tema se semnifică într-o anumită măsură pe sine însăși "** (8); noi înțelegem prin aceasta că tema literară este prin ea însăși un rezultat estetic, nu doar o emblemă.

O interesantă observație, care face legătura între universul tematic al fantasticului și calitățile sale de mecanism semiotic și retoric este că temele eului **"se identifică (...) posibilității de încălecare a limitei dintre sensul propriu și cel figurat"**, pe când temele tu-ului iau naștere **"din relația ce se stabilește între doi interlocutori în timpul discursului"** (9). Tz.Todorov afirmă că unele teme (ale eului) sunt apropiate de statutul figurilor de stil. Se cunoaște că mecanismul de formare al oricărui trop, ca de altfel al oricărui proces imaginativ, conține un moment fantastic. Pe de altă parte, și actului de comunicare i se afirmă o deschidere către fantastic, pe care o utilizează alte teme ale fantasticului (cele ale tu-ului). Lucrurile se complică o dată cu afirmația că aceeași temă poate totuși apăra în ambele rețele tematice, dar având semnificații diferite; ni se oferă câteva exemple, precum tema dublului, care la Nerval ar semnifica izolare, fiind astfel o temă a tu-ului, iar la Jan Potocki (**Manuscrisul de la Saragosa**) integrare – fiind o temă a eului.

Fixând teme, Tz. Todorov critică demersul școlii denumite de către el **"tematistă"** sau **"sensualistă"** (10). Vizat este, de pildă, J.P. Richard, care definește tema drept **"colorația afectivă a experienței umane"**(11), și afirmă că temele se manifestă ca imagini preferate în opere. Pentru Tz. Todorov, postulatul tematiștilor constă în a considera că lucrurile cele mai importante corespund cu experiența sensibilă; acest postulat este respins, pentru că are drept consecință un refuz al abstractizării, al sistematizării lanțurilor de imagini prezente în texte.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel demonstrează criticul vulnerabilitatea unui sistem tematic precum acela al lui Gilbert Durand (**"cupa" "spada" "sceptrul" "regim nocturn", "regim diurn"** etc.), sistem articulat din metafore care nu înlocuiesc prea bine criteriile tematice (12).

Controversa asupra criteriilor de ordonare a temelor fantastice nu a împiedicat şi alte clasificări, mai impresioniste, să ofere o viziune coerentă asupra categoriei de proză fantastică. Se pot aminti cele ale lui Roger Caillois, Louis Vax sau, în critica românească, cele ale lui Sergiu Pavel Dan, Adrian Marino, Florina Rogalski.

Fantasticul nu este o consecinţă a aplicării temelor fantastice (13). Dintre variantele de sistem tematic pe care reputatul critic al fantasticului le-a oferit, reţinem pe aceea din ultimii ani de activitate – aşa cum este prezentă, sub semnătură proprie, în **Encyclopaedia Universalis**. În ordinea stabilită de autor, temele ar fi: *pactul cu diavolul; sufletul care nu-şi găseşte odihna (= fantoma); spectrul condamnat la o cursă dezordonată şi eternă; moartea personificată; obiectul indefinibil şi invizibil, dar care apare, este prezent, ucide sau distruge; vampirii; statuia-manechinul-armura-automatul care se animă; blestemul unui vrăjitor, care duce la o boală groaznică şi supranaturală; femeia-fantomă, seducătoare şi ucigaşă; inversiunea vis – realitate; camera-apartamentul-etajul-casa-strada dispărute din spaţiu; oprirea sau repetiţia timpului* (14).

Clasificarea de mai sus este şi ea contestabilă. Mai întâi, la nivel formal – prea multe cuvinte pentru a defini anumite teme, oscilându-se în mod aleatoriu între definiţia – etichetă şi definiţia frastică. Apoi, tema fantomei se repetă sub nume diferite: **"femeia-fantomă, seducătoare şi ucigaşă"; "spectrul condamnat..."; "sufletul care..."** Iar **"boala groaznică şi supranaturală adusă de blestemul unui vrăjitor"** nu poate fi pusă pe acelaşi plan de generalitate cu procedeul, atât de comun, al suprapunerii dintre vis şi realitate.

Corpusul tematic prezentat anterior aduce avantajul unei puteri descriptive superioare. Pornind de la o vastă experienţă de lectură, Roger Caillois a surprins temele utilizate în grupuri distincte de opere fantastice şi a procedat inductiv la o ordonare inductivă a lor.

O deplasare a frecvenţei tematice, care face diferenţa între fantasticul secolului al XX-lea, faţă de cel al secolului precedent, identifică Roger Bozzetto (15). Astfel, în epoca romantică se pune un accent mai apăsat pe substratul mitic tradiţional, într-un cadru rural, de castele, sate, păduri – în vreme ce cadrul fantastic preferat al secolului următor este acela citadin. Temele fantasticului actual sunt determinate de o viziune standardizată, birocratică a societăţii, cu relaţii reificate între indivizi. Fantasticul este perceput ca unul rece, morbid, şi nicidecum feeric, spectaculos, oniric, cum preconizaseră unii romantici.

Între criticii români preocupaţi de aspectul tematic, reţinem pe Florina Rogalski, care consideră temele fantasticului **"categorii tipologice generale"**, numite şi **"modele funcţionale"**, dezvoltând fiecare **"motive sau subclase**

Scanned with OKEN Scanner

specifice" (16). În teza sa de doctorat, consacrată fantasticului din opera lui Mircea Eliade, autoarea a identificat şapte asemenea modele funcţionale: *exoticul, demonicul, magicul, oniricul, obsesionalul, fantasticul realist, miticul*, reunindu-le sub titlul ***"Varietatea tematică a insolitului"*** (17). Aşa după cum indică titlul, trebuie să luăm această clasificare în sens tematic. În modelul *exotic* ar fi cuprinse călătoriile, **"prodigiile"** (sic!), aventura spaţială, exotismul, ca **"modalitate ficţională în literatura romantică"** (18) şi toposul ideal; în modelul *demonic* – pactul cu diavolul, demonicul de atmosferă, demonismul estetizant; în cel *magic* – magicul verbal, ocult, predictual, vizionar; în *oniric* – visul nocturn sau diurn, onirismul (halucinaţie, catalepsie, psihedelism); în *obsesional* – angoasa, coşmarul, nebunia (mania); în *fantasticul realist* – tema detaliului (denumită şi fantastic analitic) şi hiperbolicul; în *mitic* – motivele simbolicului, iniţiaticului şi recurentului. Autoarea pare a le fi dat temelor şi motivelor literare un înţeles aflat într-un punct intermediar între ordinea structurală, psihologică şi de gen literar. Şi statutul de categorie estetică a fantasticului este implicat în această clasificare, din moment ce acestor şapte modele funcţionale li se opun **"zone literare"** (19) precum satiricul, alegoricul, monstruosul, grotescul, feericul, ermeticul, nonsensul, sub cuvânt că **"permanentizează neprevăzutul şi dizolvă atmosfera fantastică"** (20).

Dimpotrivă, Marin Beşteliu se arată sceptic în privinţa importanţei clasificării tematice pentru taxonomia prozei fantastice. Sensul creaţiei fantastice nu ar putea fi dedus dintr-un inventar de imagini, oricât de bine ordonate ar fi ele (21).

O atitudine moderată manifestă şi Ioan Vultur, pentru care distincţia de ordin de ordin tematic a fantasticului constă în promisiunea de a relata fapte neobişnuite (22). Acestei promisiuni i se asociază un specific de ordin *retoric* (elemente persuasive frecvente, problematizarea discursului), un altul *semiotic* (existenţa unei relaţii de interpelare între emiţător şi receptor), un altul *naratologic* (o dominantă autodiegetică, o focalizare în mod obişnuit internă variabilă), un altul *pragmatic* (fantasticul presupune referinţa la un plan real), şi un specific *psihologic* – el manifestă o acuitate sporită a percepţiei lumii.

Criteriul de clasificare cel mai la îndemână, din momentul în care se acceptă că ordinea fantastică reprezintă o ruptură faţă de ordinea lumii reale, este cel al naturii relaţiei dintre cele două lumi. Acest criteriu este utilizat în cea mai amănunţită clasificare a temelor fantastice pentru literatura română, cea a lui Sergiu Pavel Dan, din volumul **Proza fantastică românească**. Motivaţia esenţială a constituirii fantasticului ca o categorie aparte de texte se află aici la nivel tematic – nivel pe care criticul înclină să îl asocieze cu cel tipologic (23).

Clasificarea porneşte de la distingerea a trei tipuri de relaţii între normal şi supranormal: *interacţiunea normal – supranormal, mutaţia supranormalului în normal, apariţia sa în normal*. Redăm construcţia tematică propusă, reţinând şi motivele stabilite la fiecare temă.

Scanned with OKEN Scanner

Primul tip de relație între normal și supranormal, *interacțiunea fantastică*, ar genera temele:

- **înrâurirea magică**, cu motivele: vrajă, solomonie, alchimie, imanență magică naturală;
- **anticipația fantastică**, cu motivele: vis prevestitor, semn prevestitor, prezicere oraculară, predestinare;
- **consemnul fantastic**, cu motivele: instanța morală extraumană, ființa nefastă, deochiul, locul sau obiectul nefaste, data sau numărul fatidice, comoara necurată, instrumentul miraculos, pactul cu diavolul, tema Secretului interzis;
- **comunicarea transmentală;**
- **influența (malefică) postumă, spiritismul.**

Al doilea tip de relație, *mutația fantastică*, explică un număr de nouă teme:

- **mutația metafizică în spațiu** (călătoria miraculoasă, spațiul transcendent, labirintul, ubicuitatea);
- **mutația metafizică în timp** (reîncarnarea, răsturnarea cronologiei, metempsihoza);
- **dedublarea fantastică** (cu zece variante identificate);
- **conversiunea onirică a realității** (motive: irealitatea lumii (viața ca vis), fuziunea oniricului cu realul);
- **transfigurarea edenică** (magică) a realului);
- **devenirea nefirească a omenescului** (cu cinci variante);
- **însuflețirea obiectelor**;
- **dispariția fantastică**.

Al treilea tip de relații identificate, *apariția fantastică*, stă la baza constituirii a două teme:

- **apariția tanatologică** (motivele stafiei, strigoiului, învierea morților, moartea personificată);
- **irupția panică a unei zeități insolite** (24).

Ca și la Roger Caillois, sistemul tematic propus se dovedește vulnerabil, datorită suprapunerilor posibile între teme; asupra uneia, visul prevestitor față de fuziunea oniric-real, ne atrage atenția însuși autorul (25). Multiplele exemple oferite la fiecare categorie enunțată conturează însă bogăția familiei de texte fantastice, în literatura universală, ca și în cea românească. De asemenea, sistemul care calitatea de a fi fost construit din perspectiva fantasticului românesc, cu numeroase exemple din cadrul acestuia.

În ansamblul lor, temele aparțin nu unei categorii literare anume, ci literaturii. În interiorul său, fantasticul activează ca realitate estetică, nu psihologică – dealtfel, nu toate temele genului evocă tenebre, teroare, prezențe malefice. Înțelegem astfel că lista tematică a fantasticului va fi totdeauna deschisă.

Scanned with OKEN Scanner

Scheme narative

Dacă o tehnică literară devine specifică pentru o familie de texte anume, ea tinde să se transforme într-o rețetă limitativă. Această situație este ușor de evidențiat în cazul celor mai multe proze fantastice, în care reperele recunoscute sunt ambiguitatea, alternarea punctelor de vedere realist și irațional, dubla posibilitate de interpretare a unui fapt, de verosimilizare a absurdului, antiteza dintre luciditate și demență, banalitate și situație senzațională ș.a. De aceea, interesul estetic provine din relația dintre formula dată și modul de a inova în cadrul acesteia.

În critica românească, Ion Vlad a afirmat că trăirea fantastică este o chestiune de opțiune, în cadrul unei relații creator – receptor de tip *lector in fabula*, care se vădește ca deosebit de activă în acest caz (1). Se acceptă existența unui gen fantastic, ca și a unui efect fantastic, dar mijloacele specifice de realizare ale lor ar depinde de facultățile interpretative ale cititorului, iar nu de text. Dacă afirmațiile pot părea un reflex indigen al esteticii receptării, nu același lucru se poate spune despre aserțiunile lui Roger Caillois, un nume consacrat al domeniului; pentru acesta, efectul fantastic este întotdeauna obținut în mod involuntar (2). O dată cu aplicarea unor principii de lucru, a unei tehnici care să ducă la efectul estetic specific, dispare orice posibilitate de realizare a respectivului efect.

Din acest punct de vedere, ar trebui să vedem în proza fantastică totalitatea operelor în care fantasticul apare în mod involuntar, opere pe care autorul le și prezintă: planșe anatomice, *Condylura* (mamifer din America de Nord, căci se acceptă și un fantastic al lumii naturale), tabloul **Ambasadorii** de Hans Holbein cel Tânăr etc. (3) Dacă nu vrem să trecem în contul inefabilului pe toți constituenții categoriei în cauză, trebuie să considerăm ca aparținătoare tehnicii tocmai această declanșare imprevizibilă a efectului de fantastic.

Alături de aceste opinii, care au în comun sublinierea dimensiunii transcendente a fantasticului, se înregistrează un mare număr de considerații ale criticilor și ale teoreticienilor literari, care au adoptat o atitudine mai pozitivă și au recurs la comparația genurilor, analiza naratologică, punctele de vedere lingvistic, retoric, semiotic ș.a.

În poetica fantasticului se utilizează mai multe efecte de retorică. Nevoia de a convinge determină **gradația ascendentă**, **caracterul problematizat** al discursului, ca și **vehicularea unor ipoteze ce vor fi infirmate** – aceste caracteristici aparțin, în egală măsură, și literaturii polițiste. Tot astfel se explică și grija pentru **argumentația logică** a acțiunilor, care caută să distingă clivajul fantastic de ordinea normală a lucrurilor.

Între figurile de stil, **hiperbola**, **antiteza**, **personificarea** sunt frecvente, fapt previzibil pentru o categorie de text care și-a fixat forma canonică în epoca romantismului. Însă fantasticul poate avea atingere cu toată gama figurilor de stil,

Scanned with OKEN Scanner

căci se poate dezvolta din interpretarea la propriu a sensului figurat al termenilor. O nuvelă de Prosper Mérimée începe prin a compara un personaj, un gentilom de la țară, cu un urs, mai târziu personajul dovedindu-se a fi fost într-adevăr un urs.

Stilul direct este frecvent în literatura fantastică, pentru a simula autenticitatea trăirii unei experiențe inexplicabile. De asemenea, utilizarea **stilului indirect liber** contribuie la conturarea unei alte caracteristici a fantasticului, și anume **ambiguitatea** (4).

Din perspectiva lingvistică, s-a observat că este specifică **modalizarea enunțurilor**, adică folosirea **"anumitor locuțiuni introductive care, fără să schimbe sensul frazei, modifică relația dintre obiectul enunțării și enunțare"** (5). În textul fantastic sunt obișnuite incipituri frastice de genul **"Poate că..."**, **"Simțeam că..."**, **"Mi se părea că..."**; la fel de obișnuită este folosirea imperfectului, ca timp al evocării, a modului prezumtiv, a modului conjunctiv. Fantasticul, tratat în calitate de semn lingvistic, ar avea ca specific, după cum susține Ioan Vultur (6), o simultaneitate, în planul *langue*, a afirmației și a negației, care are drept consecință, în planul *parole*, generarea unui **conflict între posibilitățile de interpretare.** Limbajul este evidențiat, prin urmare, drept una dintre sursele posibile de fantastic.

Ca și în alte rânduri, Tz. Todorov manifestă în această privință o atitudine radicală. Este de amintit, în acest sens, aserțiunea **"supranaturalul ia naștere din limbaj"** (7), a cărei acceptare ar infirma existența unui plan estetic, făcând inutilă discuția despre tehnicile literare implicate în fantastic.

Reținusem, dintr-un pasaj aristotelic anterior reprodus, că rațiunea predilecției pentru epic a supranaturalului este motivată de împrejurarea că în opera narativă eroul nu se vede. Discursul este supus, din unghiul receptorului, la proba de adevăr; totuși, naratorul din textul fantastic – și aceasta este o convenție specifică – ocolește această probă. În literatura fantastică se întâlnesc personaje cu funcție de narator ale căror afirmații sunt **în mod obligatoriu creditabile.** Naratorul îndeplinește adeseori și funcția de naratar, pentru a da un sens fenomenului inexplicabil petrecut.

Eroul unei povestiri fantastice joacă, în mod preponderent, rolul victimei. S-a vorbit de **"dez-eroizarea"** narațiunii fantastice, în profitul obiectelor (8); astfel se denunță reificarea relațiilor umane, alienarea conștiințelor, absența comunicării autentice, teme frecvente mai ales în secolul al XX-lea.

Focalizarea *avec* facilitează efectul de surpriză, precum și urmărirea reacției protagonistului în fața inexplicabilului. Persoana întâi se asociază cel mai bine cu expunerea emoțiilor intense și, în același timp, înlesnește identificarea receptorului cu eroul, căci **"pronumele *eu* aparține tuturor"** (9).

Analiza caracterologică este, în principiu, mai puțin adecvată fantasticului, fiindcă avem de-a face nu atât cu surprinderea unui caracter sau a unei tipologii umane, ca în romanul realist, de pildă, cât cu o situație tipică, o convenție epică. Tipul de reacție în fața fantasticului capătă în cadrul textului un caracter ritualizat.

Scanned with OKEN Scanner

Povestirea fantastică presupune existența a **două planuri**, a două interpretări, a două tipuri de personaje etc. – reale și fantastice. O altă dualitate o provoacă tehnica, frecventă, a **povestirii în ramă**, care apare încă în textele din perioada constituirii familiei fantastice, de exemplu în **Manuscrisul de la Saragosa** de Jan Potocki (1778). În afară de manuscrise, în ramă mai apar jurnalul, testamentul, scrisoarea și, cel mai adesea, povestirea în povestire, de tip oral - acesta este tipul de ramă al mai multor povestiri fantastice voiculesciene.

Retroacțiunea și anticiparea evenimentelor sunt, de asemenea, practici curente. Perspectivele temporale respective s-au fixat și pe plan tematic – vorbim de mai multe tipuri de distorsiuni temporale, de metempsihoză, de tema călătoriei în timp (aceasta din urmă este un generator epic principal în literatura științifico-fantastică).

O schemă naratologică a prozei fantastice, în patru **"faze"**, propune Jean Fabre (10). Discursul fantastic ar evolua de la normalitate (reperele realiste inițiale) la pasiune – supunerea eroului de către o forță care îl depășește, până la cunoaștere – revelația existenței acestei forțe, și acțiune – reacția personajului care s-a inițiat prin cunoaștere. Afirmațiile sunt nuanțate în paginile următoare ale studiului.

Categoria prozei fantastice respectă adevărul existenței într-un sens poate mai profund decât aceea realistă. Cea din urmă consideră realul ca de la sine înțeles, o simplă convenție, căreia va căuta mereu să-i releve aspectele inedite. Cea dintâi include, cum am arătat, un efort considerabil de a crea o evocare credibilă, pornind de la situația cea mai defavorabilă: includerea unor evenimente cu grad de improbabilitate maxim. În vederea acestui scop, fantasticul poate accepta toate tehnicile, și poate implica toate convențiile de lectură din proza realistă, până într-atât încât deosebirea dintre real și fantastic apare drept **"secundară și ascunsă"** (11).

Deosebirea ar proveni mai degrabă din sensul utilizării tehnicilor realiste. Literatura realist-mimetică dă un sens estetic convenției prezentării realității, literatura fantastică dă un sens estetic iluziei imaginative. Fantasticul se sprijină pe ideologia acceptată despre modalitățile de a face lucrurile imaginare reprezentabile. El subliniază existența unei ordini a lucrurilor, și transpune și în plan fantastic ideea de ordine, inerentă și în situațiile cele mai neverosimile. Altminteri această categorie de texte ar degenera în absurd (12).

Tehnica fantasticului este, într-o anumită măsură, o metatehnică. Se utilizează capacitatea de verosimilizare a literaturii, mimând-o speculându-i imperfecțiunile, dezvăluindu-i caracterul convențional. Trecerea de la situația veridică la situația inacceptabilă este subtilă, deși implică transformări complexe ale discursului – se vorbește de un caracter sofistic al demonstrației fantastice. În acest sens, amintim și afirmația lui Al. George – **"fantasticul speculează în gradul cel mai înalt marea forță a artei, îndeosebi a literaturii, de a face**

Scanned with OKEN Scanner

ficțiunea plauzibilă" (13). Categoria de texte în discuție presupune o conștiință literară matură, care să manifeste predilecție pentru jocuri în oglinzi paralele.

Schiță evolutivă

Puține dintre categoriile literare beneficiază de explicații atât de amănunțite privind originea lor, cum este fantasticul. Încă în anul 1830, Charles Nodier publică un prim volum dedicat manifestărilor fantasticului în literatură. El se felicită a fi prezis **"irezistibila dezvoltare"** (1) a unei literaturi de tip nou şi fixează mai multe dintre coordonatele sale, valabile până astăzi. Autorul francez a recurs, pentru a explica apariția genului în cauză, la viziunea antică asupra vârstelor omenirii: fiindcă ne aflăm într-o vârstă de fier, şi nu de aur, literatura, ca reacție în fața urâțeniei realului decadent, a început să evite genul realist. Conştiinței îi rămâne refugiul în fanteziei, în vis, şi acceptă modalitățile de obținere a acestui refugiu (este implicată, după cum se vede, o bună parte din estetica romantică). Charles Nodier trasează nu foarte exact limita dintre fantezie, vis şi fantastic, nici teoretic, şi nici în prozele sale.

S-au enumerat mai multe premise favorabile apariției, către anul 1800, a familiei de texte fantastice. În Epoca Luminilor se răspândea în mase ideea unei lumi profane, lipsite de legătura cu supranaturalul, care făcuse până atunci din miracol şi din inexplicabil un dat firesc al lucrurilor. Dumnezeu era înțeles, de către un celebru fizician al epocii, ca o ipoteză inutilă în explicarea mecanismului universal. Spiritul legilor, afirmat în volumul omonim de către Montesquieu, Teoria contractului social al lui Jean-Jacques Rousseau, Declarațiile drepturilor omului din Franța şi din nou-înființatele State Unite ale Americii marchează dezvoltarea unei psihologii individualiste şi dinamice, interesate de imanența lumii.

Ordinea supranaturală nu mai are un statut oficial. De acum încolo ea nu se mai impune, ci se insinuează în paradigma interpretativă dominantă. Nevoia de irațional persistă, fapt care poate fi explicat prin limitele dovedite de raționalism – acesta devine la rândul său un cadru rigid, redus la spiritul experimental al ştiințelor naturale, şi se închide, pe plan filozofic, în pozitivism.

Nu poate fi, astfel, o întâmplare că precursorul recunoscut al prozei fantastice, romanul gotic (din care putem cita, ca volum reprezentativ, **Castelul din Otranto** de Horace Walpole – 1746), a luat naştere în Anglia, țara Revoluției industriale; el resemantizează spiritualitatea medievală, imaginarul de tip folcloric, ideea de vechi şi de taină. Acestea nu devin, încă, preocupări centrale, ci mai curând accesorii pitoreşti, dat fiind că, după remarca lui Philippe Séjourné, romanul **"se juca cu stafii, dar scopul lui principal era evident să povestească o istorie sentimentală de aventuri"** (2). De asemenea, scrierile marchizului de Sade, în care se afirmă erotismul demențial, au fost propuse drept una dintre sursele fantasticului.

Scanned with OKEN Scanner

Textul fantastic poate fi interpretat şi ca o consecinţă a genului realist însuşi (a cărui formulă nu este cu mult anterioară). În jurul anului 1800, contând ca o iniţiativă de tip romantic, fantasticul a reprezentat o formă de rebarbarizare a literaturii, în sensul dat termenului de către Şcoala formală rusă, prin Eickenbaum sau Tomaşevski (3). Ca gen minor, purtător de inovaţii, fantasticul era menit să atragă şi să reîmprospăteze procedeele literare uzate; între primele titluri semnificative se pot aminti **Diavolul îndrăgostit** de Jacques Cazotte (1772) sau **Manuscrisul de la Saragosa** de Jan Potocki (1778).

Într-o a doua etapă, de normare şi de impunere a noului gen epic, rolul determinant revine rormantismului german, cu naraţiunile sale de tip *Märchen;* o bună parte dintre ele constituie, până astăzi, opere fantastice reprezentative: **Urciorul de aur** de E.T.A Hoffmann, **Undine** de Fr. de la Motte-Fouqué, **Minunata poveste a lui Peter Schlemihl** de Adalbert von Chamisso ş.a. Orientarea către fantastic a acestui tip de naraţiune este legată în special de numele lui E.T.A. Hoffmann.

Termenul de fantastic, în literele franceze, a desemnat la început doar caracteristicile operei hoffmanneşti, percepută ca o maşinărie textuală originală, având ca efect ştergerea punctelor de reper, a limitelor dintre vis şi realitate, dintre lumea verosimilului, suprafiresc şi nebunie (4). Traducătorul acestei opere în limba franceză este Charles Nodier, care elaborează propriile sale ficţiuni fantastice începând cu anul 1806. Prin intermediul literaturii franceze, modelul acesta s-a generalizat.

Fantasticul acelor ani făcea apel la folclor, la substratul mitic tradiţional, de unde provin motive precum spiriduşul, piticul, zâna, comoara blestemată, deochiul etc. Elementul gotic se manifestă prin preferinţa pentru cadrul rural, retras – pădure tenebroasă, castele, sat uitat de lume. Textul construieşte un anumit cadru care să permită irupţia supranaturalului în ordinea profană, un cadru bine delimitat, care să faciliteze un scenariu apropiat încă de ritual; de pildă, o fantomă va apărea doar într-o casă blestemată, la miezul nopţii, prin rostirea voluntară sau involuntară a unei invocaţii. Eroii naraţiunilor fac parte dintre personajele atipice, excepţionale, lansate tot de către curentul romantic, iar cadrele sunt excentrice, adeseori mirifice. E.T.A Hoffmann subintitulează povestirea sa, **Urciorul de aur, "un basm din vremea noua"** (5).

Fantasticul îşi schimbă înfăţişarea prin opera lui E.A. Poe, scriitor ce reflectă neliniştea conştiinţei moderne. Procedeele genului se suprapun, în **Povestiri extraordinare**, cu cele ale literaturii poliţiste, ale naraţiunii ştiinţifico-fantastice, ale reportajului de senzaţie, specii aflate şi ele în stadiu incipient.

Curentul realist, aflat la apogeu către jumătatea secolului al XIX-lea, nu suprimă genul. Este vizibilă însă aridizarea lumii epice şi accentuarea rigorii formale. Armonizarea planurilor real şi supranatural, care deplasa naraţiunile lui Tieck, Novalis, Nerval etc. către feeric, descriptivism poetic, onirism, este abandonată. Epica fantastică a unor Balzac, Gogol, Prosper Mérimée, Th. Gautier,

Scanned with OKEN Scanner

Charles Dickens accentuează cadrul realist, de pildă prin alegerea eroilor din mediile cele mai banale. Protagoniştii sunt acum reprezentanţi ai vieţii moderne, nu cred în supranatural (cu toate că sunt adeseori superstiţioşi), dar vor fi nevoiţi să-i accepte prezenţa existenţa printr-o experienţă traumatizantă.

O altă inovaţie, mai subtilă, dar încadrabilă aceleiaşi tendinţe de autentificare a discursului, este prezentarea unui martor a cărui luciditate este contrazisă de întâmplările delirante în care este implicat. Un exemplu în acest sens este **Horlà** de Guy de Maupassant (6). Forma preferată a exprimării fantasticului este cea de nuvelă de redusă întindere, cu o acţiune desfăşurată rapid.

În multitudinea de experienţe din jurul anului 1900, se poate vorbi şi de o formulă fantastică *fin-de-siècle*, care mută din nou accentul pe sentimentul de fragilitate şi insecuritate a existenţei (7). Sinistrul, terifiantul, crepuscularul, misteriosul sunt efecte psihologice dintre cele mai căutate, fapt probat de naraţiunile lui Marcel Schwob, Jean Lorrain, Robert Louis Stevenson. În spirit simbolist şi decadent, se caută noi decoruri, noi mistere, noi excitante ale simţurilor; sunt tipice stările de langoare, plictiseală, peisajele mentale tulburi şi morbide; eroii se reunesc acum în apartamente luxos mobilate, cu statui (**Venus din Ille** de Villiers de l'Isle-Adam) şi se dovedesc a fi morfinomani, halucinaţi, robi ai unor vicii complicate.

Franz Kafka imprimă, în primele decenii ale secolului al XX-lea, un nou sens literaturii fantastice. Prin opera sa fantasticul se generalizează, şi este interpretat ca un atribut al existenţei de fiecare zi (8). Eroii kafkieni nu mai caută a lămuri inexplicabilul şi nu demonstrează o capacitate de reacţie în faţa tenebrelor. Supranaturalul este iarăşi un dat al lucrurilor, în această lume; principalul efect fantastic în celebra **Metamorfoză**, provine din lipsa de reacţie suficientă, a anturajului şi chiar a subiectului, în faţa transformării unui om în gândac. Această atitudine marchează, pentru Tz. Todorov, sfârşitul genului fantastic (9). Ea ar demonstra că din literatură a dispărut categoria de real, şi, implicit, şi fantasticul, care se bazează pe existenţa acestei categorii.

Aparţinând aceloraşi prime decenii ale secolului al XX-lea, un al doilea eveniment, de data aceasta de ordin ştiinţific, furnizează un alt argument pentru a proclama sfârşitul fantasticului: este vorba de constituirea psihanalizei, ca metodă şi ca ştiinţă. Modul în care sunt relaţionate proza fantastică şi tipul de discurs psihanalitic este următorul: funcţia socială a literaturii a fost legată de temele sale, care ascundeau tendinţe inavuabile din punct de vedere al moralei. Tema diavolului ar fi semnificat înclinarea către senzualitatea excesivă, tema dublului tendinţa către erotismul de grup, cea a vampirului necrofilia etc. Suprimarea interdicţiei de exprimare a acestor aspiraţii secrete datorându-se permisivităţii aduse de psihanalizarea conştiinţei, genul fantastic, în care respectivele aspiraţii îşi găsiseră până atunci modalitatea de expresie, a devenit inutil (10).

Acest argument este de respins, nu doar prin evidenţa că se scriu în continuare texte fantastice, dar şi prin ignorarea, pe care dovedeşte, a autonomiei

Scanned with OKEN Scanner

esteticului; pe acest plan, funcția fantasticului nu poate fi decât asemănătoare cu a oricărui alt tip de text; sensul literaturii nu este acela de a ascunde obsesii inavuabile. Dealtfel, încă analizele formaliştilor au arătat că formele literare nu dispar, ci se transformă, căutând a se adapta în permanență rațiunii estetice. În ceea ce priveşte primul argument, este de observat că nici un alt critic nu proclamă sfârşitul textului fantastic în general, şi deci nu-l proclamă nici în raport de cauzalitate cu opera lui Kafka. Mai degrabă poate fi vorba de o modernizare pe care acest autor o aduce tehnicii fantastice. Recunoaştem, de pildă, o deplasare a momentului de ruptură, specific fantasticului, între planul evenimențial (lumea operei) şi planul naratorului extradiegetic: personajele lumii kafkiene, inclusiv protagoniştii, pot accepta dezlănțuirea fantasticului – aşa cum se întâmplă în **Metamorfoza**. Pe de altă parte, atmosfera sumbră, stilul impersonal, simularea relatării obiective a unor enormități intolerabile pentru percepția comună construiesc imaginea unui tip uman care respinge coerența acestei lumi. Franz Kafka accentuează latura tragică a literaturii fantastice.

Pentru literatura secolului al XX-lea, alteritatea pe care o oferă fantasticul față de normalitate nu mai este visul sau vreo ordine ocultă ci, după cum susține Roger Bozzetto, nebunia (11). Relația dintre natural şi supranatural nu este neapărat aceea de opoziție netă, ci este una escamotată într-o **"imanență a terorii fără de obiect"** (12). John Campbell, întemeietorul primei reviste de fantastic modern, care apare din 1939 şi este intitulată *Unknown*, a cerut autorilor să renunțe la stilul patetic şi la atmosferă în favoarea investigării psihologiei personajelor, din perspectiva patologicului (13). În ultimele zeci de ani s-au afirmat variante ale genului intitulate **"nou gotic urban", "stil gore" "horror modern".** Se exploatează angoasele socio-politice contemporane – un motiv frecvent este acela al oraşului ca junglă. În continuarea operei kafkiene, sursa terorii nu este doar necunoscută, ci de neimaginat, ca în **Shining** de Stephen King, istorie a unei alienări atroce, fără motiv aparent. Fantasticul contemporan poate atinge, în acest sens, absurdul.

În ceea ce priveşte relația cu postmodernismul, observăm că, din 40 de reguli ale acestui curent, stabilite de către Ihab Hassan (rezumate apoi de către autor în 11 puncte), doar câteva se potrivesc fantasticului: refuzul identității ferme, irealismul (non-iconismul), eventual fragmentarea, ironia (14). Dar nu se potriveşte un principiu precum cel al hibridizării discursului; de asemenea, genul în cauză nu refuză originalitatea de creație şi nu consideră lumea evocată drept lipsită de autenticitate. Fantasticul se înscrie într-o continuitate culturală, are o tradiție, reguli care implică promisiunea unei transformări şi a unei evoluții. Astfel, el este greu adaptabil producției postmoderne, **"o simplă manipulare quasi-industrială de cărți vechi"**, după părerea unui fantasticolog (15).

Scanned with OKEN Scanner

Relații cu alte tipuri literare

Fantasticul realizează o ruptură între două planuri interpretative, dintre care unul este comun cu cel al **literaturii realiste.** Efectul estetic al celor două tipuri de proză este comparabil, deşi el provine din evidențierea, respectiv din ascunderea capacității de a crea un univers autonom, dominat de legi estetice. Acesta este motivul pentru care Jean Ricardou găseşte potrivită, pentru ambele cazuri, sintagma **"materie halucinantă".** În fantastic, cititorul gustă **"materia halucinantă a ceea ce n-are materie"** (1), iar în literatura realistă cititorul gustă **"materia halucinantă a ceea ce are cu adevărat materie"** (2).

Momentele fantastic şi veridic sunt interdependente, astfel că nu există o proză pe de-a-ntregul fantastică. Oricare narațiune porneşte de la o experiență de viață general împărtăşită, contrazisă curând prin tehnici ale insolitării. Radicalismului acestor tehnici, specific diverselor categorii ale prozei de imaginație, îi corespunde subtilitatea lor, în prozele realist-mimetice. Contractul de lectură realist promite dezvăluirea unor aspecte ale realului insuficient cunoscute. Acestei motivații de lectură i se adaugă, în literatura fantastică, o perspectivă demistificatoare, de negare a coerenței realului, construindu-se obiecte mintale inacceptabile, incomprehensibile (3).

Fantasticul reprezintă o cale de relativizare a discursului realist: apar aceleaşi procedee descriptive şi diegetice, se obține, în evocarea ființelor de hârtie şi a faptelor fictive, aceeaşi impresie de consistență. Coerența lumilor ficționale se obține, în ambele cazuri, prin uzurparea şi reducerea bogăției realului, după cum explică Toma Pavel (4).

Prezența unor etape distincte în ritualul textual (cadrul banal, insolitarea, ruptura în real, dubla interpretare) apropie proza fantastică de alte formule literare care parcurg etape obligatorii, şi fac, astfel, din categoria psihologică de previzibil un procedeu literar: basmul, literatura de aventuri, literatura polițistă, ştiințifico-fantastică etc.

În primul caz, al **basmului**, sprijinit pe categorii estetice precum miraculosul, feericul, eroicul, sublimul, se face apel, ca şi în proza fantastică, la supranatural. Basmul este riguros organizat ca o lume aparte (**"A fost odată"** este, de pildă, incipitul care îl izolează de cadrele realului), şi doar în această lume aparte se produce faptul supranatural. El poate fi considerat o construcție alternativă, antitetică față de real. Viziunea miraculoasă este integrată basmului, însă contrazice, de regulă, viziunea fantastică. Vladimir Propp, după ce a recunoscut în basm un mit desacralizat, golit de sentiment religios, şi un cadru ritualic cu aplicație universală, a susținut existența unei literaturi fantastice folclorice (5). Aceasta este caracterizată prin prezența unor ființe himerice, înzestrate cu puteri supranaturale, de obicei cu virtuți magice, precum şi prin acțiuni specifice, precum metamorfoza sau proteismul; un spirit fantastic a existat dintotdeauna (6).

Scanned with OKEN Scanner

O categorie literară străveche este şi **alegoria**, cu variantele sale, de la fabulă la roman cu cheie. Fantastică ar fi aici mai ales transfigurarea realităţii într-un sens nou, care se relevă treptat sau în final. Noua viziune a realităţii, la care conduce alegoria, nu o contrariază însă pe aceea comună, ci îi subliniază anumite caracteristici. După cum se ştie, cel mai frecvent sunt alegorizate derogările de la idealul moral: lăcomia, avariţia duplicitatea, încăpăţânarea etc. Un tip de operă precum utopia împleteşte satira cu alegoria şi fantasticul – ca în celebrele **Călătorii ale lui Gulliver** de Jonathan Swift.

Între elementele comune cu **literatura de aventuri**, amintim predominanţa acţiunii în faţa spiritului analitic. Dacă aventurile se dovedesc a fi neverosimile, ele se îndreaptă mai degrabă către tărâmul miraculosului, decât către acela al fantasticului, căci nu se manifestă intenţia de a răsturna sensul lumii evocate.

În ceea ce priveşte **literatura poliţistă**, elementul comun cel mai evident îl reprezintă enigma, pe care proza fantastică o urmăreşte în consecinţele sale, iar aceea poliţistă o dezleagă. Toposul ezitării între două interpretări oferite de evenimente există şi aici; ezitarea se produce însă între două soluţii raţionale, iar misterul care se creează în cadrul textului este până la urmă suprimat. Modalitatea acestei suprimări este ritualică, ca şi în proza fantastică.

În cărţile de aventuri, poliţiste sau fantastice, statutul personajelor este determinat de o acţiune captivantă, plină de mister. Tratarea diferită a ideii de mister a determinat o orientare diferită a temporalităţii dominante a celor trei tipuri literare: către prezent în cazul fantasticului, către viitor în romanul de aventuri, către trecut în naraţiunea poliţistă (7).

Se acceptă faptul că **literatura ştiinţifico-fantastică** nu este o continuare a fantasticului, ci mai degrabă a miraculosului, inclusiv prin sensul educativ şi moralizator pe care îl afirmă multe dintre producţiile sale. Universul anticipaţiei ştiinţifice, oricât de depărtat de experienţa comună, porneşte de la o perspectivă inedită asupra realităţii, însă o perspectivă argumentată raţional. Ambiguitatea interpretărilor asupra lumii nu este proprie literaturii ştiinţifico-fantastice. Miraculosul de ordin tehnologic, care există şi în basm (calul năzdrăvan, inelul fermecat etc.) este un postulat, care nu schimbă logica realistă a evenimentelor. Textul ştiinţifico-fantastic speculează noile deschideri pe care le creează tehnologia modernă. El a fost interpretat şi ca o reverie despre posibilităţile tehnicii (8). Fantasticul şi ştiinţifico-fantasticul se dezvoltă în paralel, cu toate că există texte care întrunesc trăsături ale amândurora.

Acceptând că **poezia** foloseşte un limbaj ambiguu, şi că proza se caracterizează prin univocitate, ca figură de stil specifică şi fundamentală (9), este de observat că fantasticul prezintă caracteristici ale ambelor categorii. Limbajul său este şi ambiguu şi precis; discursul fantastic este univoc, dar, retrospectiv, se dovedeşte interpretabil din puncte de vedere diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Textul liric converteşte realul în mister şi face şi el referire la ordinea obscură a lucrurilor (10). Şi lirica poate conceptualiza impalpabilul, nereprezentabilul, inefabilul, dar aproximarea lor nu suprimă coerenţa lumii, ci o reafirmă pe un plan superior. Apoi, sensul liricului este interior, nu se exprimă prin succesiunea de evenimente; însă este o exagerare afirmaţia todoroviană că fraza lirică, deşi descriptivă, este total intranzitivă, în sensul că nu poate face trimitere la real (11).

Literatura fantastică **"se tragedifică"** (12), reamenajează pentru genul epic tragedia antică, având în comun preferinţa pentru fabulă, pentru analiza psihologică, solitudinea eroului, imposibilitatea opţiunii. orbirea omului se numeşte acum alienare; fabula, care reprezenta pentru Aristotel sufletul tragediei, prevalează asupra personajului. Ca şi acolo, eroul trăieşte într-o aşteptare plină de groază, singura deschidere fiind către moarte inevitabilă. Farsele tragice ale lui Eugen Ionescu, Samuel Beckett etc. pot fi apropiate de opera kafkiană, având aceeaşi semnificaţie a neputinţei omului în faţa destinului. Se aduce, pentru apropierea dintre tragic şi fantastic, argumentul unei comune extrapolări (13) – ambele tipuri de opere realizează catharsisul, prin contemplarea dinafară a unui sentiment violent.

S-a încercat să se prezinte raportul dintre fantastic şi celelalte categorii literare în logica relaţiei dinte parte şi întreg, în care partea sunt producţiile literare de orice tip, iar întregul este fantasticul. Temeiul acestei poziţii teoretice, pe care, după cum am amintit, o susţinea Adrian Marino, este mai degrabă un sofism - principiul fanteziei creatoare ar face din orice text o operă fantastică (14). Criticul revine însă, amintind de caracterul **"convenţional-estetic"** şi de determinismul istoric ale acestui tip epic (15). Pe de altă parte, este evident că formele literare se asociază, în tentativa actului estetic de a recupera sensul unităţii originare a lumii.

Perspective extraliterare

Despre fantastic se poate vorbi şi în calitatea sa de categorie estetică. În general, fantasticul este apt a dezvălui frumosul prin amestecul elementelor realiste cu cele supranaturale, prin reflectarea realităţii la scara imaginaţiei, care conduce la creaţia de lumi ireale. O poziţie singulară adoptă Marin Beşteliu, pentru care fantasticul s-ar afla în vecinătatea urâtului, **"la antipodul tuturor celorlalte categorii ale plenitudinii"** (1); absenţa plenitudinii ar proveni din ambiguitatea specifică, ea având drept consecinţă **"neputinţa de a formula o soluţie morală salvatoare"** (2).

Fantasticul reprezintă unul dintre caracterele constitutive ale vieţii psihice. Fantezia producătoare de fantastic generează activitatea spirituală. El este categorie mentală şi estetică permanentă (3). Se recunoaşte în fantastic o funcţie universală, care se află la rădăcina tuturor proceselor conştiinţei (4). În sistemul hermeneutic al lui Gilbert Durand, fantasticul este plasat în regimul nocturn al imaginarului, regim al eufemismelor, regim cu dominantă feminină, spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de cel diurn, al antitezei. Funcția sa ar fi de a adăuga la percepția obiectivă interesul utilității, iar eufemismul, ca sens suprem al său, trebuie înțeles în calitate de **"tendință de îmbunătățire a lumii"** (5). De vreme ce fantasticul administrează procesele imaginative, percepția însăși a realității trebuie să aibă o determinare fantastică.

Textul fantastic se raportează la senzația de stranietate. Mai multe motive literare reflectă această trăire: dublul, deochiul, coincidența neverosimilă, întoarcerea morților, taumaturgia, animarea inanimatelor. Cum schizofrenia este recunoscută drept una dintre bolile, sau drept una dintre bolile caracteristicile ale civilizației noastre, se poate susține omniprezența, în contemporaneitate, a percepției alienate a lumii. S-a observat că între literatura fantastică de tip clasic și modern apare aceeași deosebire ca între nevroză și psihoză (6), iar legea textului fantastic este comparabilă cu accea a psihozelor, de vreme ce ambele refuză sensul altei lumi decât aceea trăită momentan de conștiință (7). Receptarea unei producții fantastice implică o doză de masochism (8).

S-a căutat un specific al prozei fantastice în plan lingvistic. Am amintit, în acest sens, ideea todoroviană de a vedea în fantastic un fenomen de limbaj, precum și acea raportare la schema saussuriană pe care a efectuat-o Ioan Vultur. Situația irațională pornește uneori de la sensul literal al afirmațiilor figurate; fiindcă în discursul fantastic se caută a se da răspuns la o preocupare a cititorului, Tz. Todorov a apropiat fantasticul de figura de stil numită anacruză (9).

S-a vorbit de lipsa de moralitate a textului fantastic, prin referințele sale la erotisme aberante, droguri, cruzime ș.a. Mai imoral încă este scandalul făcut de către fantastic rațiunii. Desigur, ideea de imoralitate se rezolvă prin sensul estetic al textelor incriminate (în măsura în care acesta există). Imoral în ordine artistică, adică antiestetic, este a afișa o morală explicită, a ajunge la un happy-end nejustificat, dar și a etala la nesfârșit sânge și orori, luând drept pretext motivul vampirului sau al blestemului unei vrăjitoare; se cunoaște influența nefastă pe care o are asupra prozei fantastice literatura de consum și, mai ales, uzina hollywoodiană de vise și de coșmaruri.

Religia, promotoare a unui miraculos instituționalizat, proclamat drept autentic, a suplinit multă vreme literatura imaginarului. Religia nu opune explicația miraculoasă aceleia raționale, coerența mesajului său aflându-se sub semnul transcendenței, al supranaturalului. În momentul în care legea științifică face abstracție de legea divină, este deschisă posibilitatea percepției fantastice, rezumată în formula Doamnei Du Deffand: **"Nu cred în fantome, dar mi-e frică de ele"** (10).

Ca și religia, miturile își relevă, ca punct comun cu fantasticul, caracterul asertiv, indiscutabil. Însă mitul fondează un sens, pe când fantasticul presupune o desemantizare a realului, și este subversiv față de ordinea constituită. Ambele discursuri amestecă misterul cu adevărul, se folosesc de figurativ și de narativitate. Mitul presupune și el manevrarea unor contradicții, căci ceea ce pare

Scanned with OKEN Scanner

neverosimil percepției comune este prezentat aici ca adevăr incontestabil; neverosimilul este acceptat pe deplin în mit, însă în calitatea sa de caracter de sens.

Creator de sensuri şi de relații între toate compartimentele culturii, factor dintre cei mai activi în plan estetic şi extraestetic, garant al libertății lumii simbolicului se relevă a fi şi fantasticul.

NOTE

Terminologie

1. Aristotel, **Poetica**, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1965, p. 55.
2. Aristotel, op.cit., p. 60.
3. Ilina Gregori, **"Singura literatură esențială". Povestirea fantastică. Balzac, Villiers de l'Isle Adam, Pieyre de Mandiargues,** Bucureşti, Editura Du Style, 1996, p. 20.
4. Jean Fabre, **Le miroir de sorcière**. Essais sur la littérature fantastique, Paris, Corti, 1992, p. 10.
5. art. ***"fantastic"***, în **Dicționarul limbii române moderne**, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1958 (p. 292).
6. Miron Costin, **Opere, I**. Ediție critică îngrijită de P.P. Panaitescu, Bucureşti, Colecția "Scriitori români", Editura pentru Literatură, 1965, p. 74.
7. Adrian Marino, **Dicționar de idei literare, I A-G**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 725.
8. **Ce este literatura? Şcoala formală rusă**, Antologie şi prefață de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
9. Ilina Gregori, op.cit., p. 23.
10. op.cit., p. 23.

Intepretări ale arhitextului fantastic

1. Gerard Genette, **Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1994, p. 21 şi urm.
2. **Pluridictionnaire Larousse. Dictionnaire encyclopedique de l'enseignement**, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 538.
3. Northrop Frye, **Anatomia criticii**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1972, p. 11 şi urm.
4. Tzvetan Todorov, **Introducere în literatura fantastică**, În româneşte de Virgil Tănase, Prefață de Al. Sincu, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1973, mai ales cap. ***"Genurile literare".***
5. Maria Corti, **Principiile comunicării literare**, Traducere Ştefan Mincu, Prefață Marin Mincu, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1981, pp. 158-159: *"alegerea unui gen de către un scriitor constituie deja alegerea unui anumit model de interpretare a realității, atât în plan tematic, cât şi formal."*
6. Op. cit., p. 156 şi urm.
7. G. Genette, op. cit., p. 21 şi urm.
8. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 22.
9. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 22.
10. Jean Fabre, op. cit. p. 13: *"c'est un genre particulier puisq'on le nomme et que des séries éditoriales lui sont aujourd'hui consacrés comme au roman policier".*
11. Boris Tomaşevski, **Teoria literaturii. Poetica**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1984, p. 89.
12. Aristotel, op.cit., p. 55 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

13. Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, Bucureşti, Seria "Biblioteca pentru toţi", Editura Meridiane, 1993.
14. Adrian Marino, op.cit., p. 658: *"Admiterea consecventă a principiului fanteziei creatoare duce la concluzia (aparent paradoxală) că orice operă literară este în sens extensiv fantastică."*
15. Op.cit., p. 652 şi urm.
16. Jean Fabre, op.cit., p. 64-65.
17. Sigmund Freud, **Scrieri despre literatură**, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
18. G.Genette, op.cit. În acest volum au fost reunite două lucrări ale autorului; mai ales în primul dintre ele, **Ficţiune şi dicţiune**, se discută această problemă; originalul francez: Gerard Genette, **Fiction et diction**, Paris, Le Seuil,1991.
19. Tz.Todorov, op.cit., p. 193.
20. G.Genette, op.cit., p. 45.
21. Adrian Marino, op.cit., p. 655.
22. Tz.Todorov, op.cit., cap. *"Straniul şi miraculosul"* (p. 59-76).
23. Prosper Mérimée, în Adrian Marino, op.cit., p. 683.
24. Adrian Marino, op.cit., p. 684.
25. Ilina Gregori, op.cit., p. 202.
26. Roger Caillois, în **Antologia nuvelei fantastice**, Prefaţă de Matei Călinescu, Studiu de Roger Caillois, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 32.
27. Tzvetan Todorov, op.cit, p. 191.
28. Op.cit., p. 193.
29. Ilina Gregori, op.cit., p. 67.
30. Aristotel, op.cit., p. 54.
31. Jean Fabre, op.cit., p. 106: *"Le narrateur se contente alors d'instaurer le minimum d'ordre permettant à la conscience d'assimiler comme allant-de-soi les données de l'épistémè magique."*
32. Jean Fabre, op.cit., p. 105.
33. Ioan Vultur, **Narațiune şi imaginar**, Seria "Momente şi sinteze", Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
34. Marin Beşteliu, **Realismul literaturii fantastice**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973.
35. Ion Vlad, **Povestirea. Destinul unei structuri epice**, Bucureşti, Editura Minerva, 1992, p. 38.
36. Op. cit., p. 42.
37. William Empson, **7 tipuri de ambiguitate**, Traducere, prefaţă, note de Ileana Verzea, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1981, p. 32.
38. Op. cit., p. 32 şi urm.
39. Adrian Marino, op.cit., p. 662.
40. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 64-65.
41. R.M.Albérès, **Istoria romanului modern**. În româneşte de Leonid Dimov, Prefaţă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 217.
42. Tz.Todorov, op.cit., p. 50-51.
43. Op.cit., p. 59 şi urm.
44. Marin Beşteliu, op.cit., p. 151.
45. Op.cit., p. 85.
46. Jean Fabre, op.cit., p. 77.
47. Op.cit., p. 79: *"la Totalisation unificatrice et sécurisante"*.
48. Ilina Gregori, op.cit., p. 46.
49. Tz.Todorov, op.cit., p. 184 şi urm.
50. Ioan Vultur, op.cit., p. 55.
51. Op.cit., p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

Teme

1. V.I. Propp, **Morfologia basmului**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1970, p. 20 şi urm.
2. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 165.
3. Op. cit. , p. 130.
4. Ilina Gregori, op.cit., p. 56.
5. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 144.
6. Op.cit., p. 144.
7. Op.cit., p. 164.
8. Op.cit., p. 47.
9. Op.cit, p. 164.
10. Op.cit, p. 114.
11. J.P. Richard, **Literatură şi senzaţional**, Traducere Al.George, Seria "Studii", Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 186.
12. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 116.
13. Roger Caillois, în **Encyclopaedia Univeralis, Corpus 9**, Paris, Encyclopaedia Univeralis France SA, art. ***"Fantastique"***, semnat Roger Caillois (p. 277-292).
14. Op.cit., p. 278.
15. Roger Bozzetto, **L'Obscur objet d'un savoir**, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1992, p. 59 şi urm.
16. Florina Rogalski, ***Aspecte ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade***, Teză de doctorat (rezumat), Bucureşti, Centrul de Multiplicare al Universităţii Bucureşti, 1986, p. 10.
17. Op.cit., p. 13.
18. Florina Rogalski, op.cit., p. 15.
19. Op.cit., p. 17.
20. Op.cit., p. 17.
21. Marin Beşteliu, op.cit., p. 27 şi urm.
22. Ioan Vultur, op.cit., p. 15 şi urm.
23. Sergiu Pavel Dan, **Proza fantastică românească**, Bucureşti, Colecţia "Momente şi sinteze", Editura Meridiane, 1975, pp. 92-102.
24. Op.cit., p. 92-102.
25. Op.cit., p. 98.

Scheme narative

1. Ion Vlad, op.cit., p. 40.
2. Roger Caillois, **În inima fantasticului**, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 10 şi urm.
3. Op.cit., p. 24.
4. Ioan Vultur, op.cit., p. 29.
5. Tz.Todorov, op.cit., p. 55.
6. Ioan Vultur, op.cit., p. 25 şi urm.
7. Tz.Todorov, op.cit., p. 95.
8. Jean Fabre, op.cit., p. 230.
9. Jean Ricardou, **Noi probleme ale romanului**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1988, p. 222.
10. Jean Fabre, op.cit., p. 192.
11. Tz. Todorov, op.cit., p. 94.
12. Adrian Marino, op.cit., p. 668.
13. Alexandru George, în *Prefaţă* la volumul **Masca. Antologie de proză fantastică românească, I**, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 13.

Schiţă evolutivă

Scanned with OKEN Scanner

1. Charles Nodier, **Contes fantastiques, I**, Paris, Pauvert, 1957, p. 39.
2. Philippe Séjourné, **Aspects généraux du roman féminin en Angleterre de 1740 à 1800**, Paris, PUF, 1965, p. 164-165.
3. Boris Tomaşevski, op.cit., p. 12.
4. Roger Bozzetto, op.cit., p. 212.
5. E.T.A. Hoffmann, **Părerile despre viață ale motanului Murr şi alte povestiri**, Bucureşti, Editura Univers, 1986, p. 342.
6. Roger Bozzetto, op.cit., p. 221.
7. Op.cit., p. 89.
8. Tz. Todorov, op.cit., p. 194.
9. Op.cit., p. 199.
10. Op.cit., p. 200.
11. Roger Bozzetto, op.cit, p. 220.
12. Op.cit., p. 222.
13. Op.cit., p. 219.
14. Ihab Hassan, **The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmoderne Literature**, New York, Oxford University Press,1971.
15. Ilina Gregori, op.cit., p. 223.

Relații cu alte formule literare

1. Jean Ricardou, op.cit., p. 223.
2. Op.cit., p. 223.
3. Ioan Vultur, op.cit., p. 71.
4. Toma Pavel, op.cit., p. 33 şi urm.
5. V.I. Propp, op.cit., p. 96 şi urm.
6. Op.cit., p. 19.
7. Jean Fabre, op.cit., p. 145.
8. Adrian Marino, op.cit., p. 671.
9. William Empson, op.cit., p. 35.
10. G. Călinescu, **Pagini de estetică**, Bucureşti, Editura Albatros, 1990, p. 1-70.
11. Adrian Marino, op.cit., p. 671.
12. Jean Fabre, op.cit., cap. *La Tragification.*
13. Dan Culcer, **Serii şi grupuri**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 37.
14. Adrian Marino, op.cit., p. 658.
15. Op.cit., p. 660.

Perspective extraliterare

1. Marin Beşteliu, op.cit., p. 56.
2. Op.cit., p. 57.
3. Ovidiu Ghidirmic, *Conceputul de fantastic reexaminat*, în vol. **Proza românească şi vocația originalității**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988.
4. Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală**, Traducere Marcel Aderca, Prefață, postfață şi note de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 62.
5. Op.cit., p. 88.
6. Roger Bozzetto, op.cit., p. 222.
7. Op.cit., p. 223.
8. Jean Fabre, op.cit., p. 94-95: *"une sorte d'appel masochiste"*.
9. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 95.
10. **Encyclopaedia Universalis**, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

MANIFESTĂRI ALE FANTASTICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ ACTUALĂ (1948 – 2000)

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL MITOLOGIC

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA ELIADE: relevarea sacrului în profan

Un savant celebru, care nu abandonează condiția de scriitor român

Format în atmosfera de emulație creatoare a României Mari interbelice, Mircea Eliade (1907-1986) era, în anii '30 ai secolului al XX-lea, un lider de generație, ideolog adeseori iconoclast, "trăirist" lansat în jurnalistică și în eseistică (volume: **Oceanografie**, 1934; **Fragmentarium**, 1939; **Comentarii la legenda Meșterului Manole**, 1943; **Insula lui Euthanasius**, 1943). Mai multe studii îi afirmă profilul de tânăr savant, valorificându-și curiozitatea enciclopedică, lecturile vaste, experiența indiană (**India**, 1934; **Alchimia asiatică**, 1934; **Yoga**, 1936; **Cosmologie și alchimie babiloniană**, 1937; **Mitul reintegrării**, 1942).

Fatalitatea istoriei l-a determinat pe scriitor, cadru universitar și literat aflat în plină putere creatoare, să accepte un post în diplomație și să rămână apoi definitiv în afara țării, în situația de exilat, începând din vremea celui de-al doilea război mondial (ultima revenire în România, în 1942) și până la moarte. Cariera sa științifică va atinge în străinătate stadiul notorietății, și apoi pe acela al celebrității, datorită unor studii fundamentale legate de disciplina istoriei religiilor, precum **Tratat de istorie a religiilor** (1949) sau **Istoria credințelor și a ideilor religioase** (apărută cu începere din 1976), precum și datorită activității de profesor, editor, redactor, conferențiar în mari centre culturale ale Apusului (îndeosebi la Chicago). În aceste condiții, literatura artistică nu a rămas nicidecum o preocupare marginală. Eliade și-a elaborat operele beletristice (inclusiv jurnalul și memoriile) în mod exclusiv în limba română, fapt prin el însuși excepțional, patriotic, în sens profund.

PROZA FANTASTICĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ

Există două mari etape în proza literară eliadescă, una interbelică, cealaltă postbelică; aceasta din urmă, întinsă pe patru decenii, cuprinde în principal scrieri mitico-fantastice. Dimpotrivă, în prima etapă, de adolescență și de tinerețe a creatorului (cca. 1920 – 1945), ficțiunea este cu precădere realistă. Pe parcursul unui deceniu scriitorul a elaborat mai multe romane, cu tehnici moderne, de diverse nuanțe, care, în esență, structurează o problematică existențialistă.

În **Romanul adolescentului miop**, editat în 1989, și în **Gaudeamus** (1928) nota distinctivă este autoreferențialitatea, după modelul André Gide. În romanul **Lumina ce se stinge** (1934) se manifestă influența joyceană. **Isabel și**

Scanned with OKEN Scanner

apele diavolului (1930), **Maitreyi** (1933), **Şantier** (1935) sunt naraţiuni marcate de erotism ori de exotism indic, ca experienţe ale unor eroi virili, preocupaţi (totuşi) în primul rând de creaţia de valori spirituale; **Întoarcerea din rai** (1934) şi **Huliganii** (1935) intenţionează să pună în lumină spiritul noii generaţii; **Nuntă în cer** (1938) excelează prin autenticitatea psihologiei feminine.

De la jumătatea deceniului al treilea, formula naraţiunii fantastice tinde să înlocuiască proza de observaţie realistă, situaţie care poate fi urmărită şi în naraţiunile din primul deceniu postbelic.

Tentative de adolescenţă

Formula literaturii de imaginaţie a fost exersată în adolescenţă, din primăvara anului 1921, după cât îşi aminteşte autorul (1). Prima lucrare literară publicată este **Cum am descoperit piatra filozofală**, proză fantastică, pe motivul ucenicului vrăjitor, apărută în decembrie 1921 în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor* (2). Între anii 1921 şi 1923 au fost elaborate, din perspectiva fabulosului şi a aventurii, două alte ample naraţiuni, **Călătoria a cinci cărăbuşi în ţara furnicilor roşii** şi **Memoriile unui soldat de plumb**, precum şi **"o seamă de povestiri fantastice"**, nepublicate (3). Despre **Călătorie...** autorul mărturiseşte, în **Amintiri,** a fi fost **"un fel de roman de aventuri în care amestecam entomologia, humorul şi fantasticul. Ceea ce mă pasiona mai mult scriindu-l era descrierea diverselor locuri, aşa cum le vedeau cărăbuşii străbătându-le pe îndelete sau zburând pe deasupra lor."** (4)

Domnişoara Christina

Scriitorul se lansează în proza fantastică în 1936, prin romanul **Domnişoara Christina**, socotit de către Eugen Simion un prim şi memorabil roman fantastic modern al literaturii noastre (5). Din textele sale realiste, determinate de **"filozofia neliniştii şi a aventurii"** (6) se păstrează atitudinea spiritului care experimentează lucid, fapt care sprijină procesul de sugestie fantastică. Se utilizează formule ale romanului de serie neagră, în vogă atunci în literaturile occidentale. Scrierea se conformează reţetei: motivul central este acela al strigoiului; există un erou narativ creditabil, tânărul Egor, care asigură nota de obiectivitate evenimentelor; trecerea de la evenimentul cotidian (vizita la conacul familiei Moscu) la acela pur fantastic (actul erotic cu un strigoi, Christina) este treptată; se produc evenimente fantastice şi terifiante (mănuşa care se face pulbere la atingere, moartea Sandei, explicabilă doar prin sugestie demonică). Interesul narativ constă, în primul rând, în descrierea inexplicabilului malefic.

Eliade recunoştea **"prezenţa fantastică, atât de stranie, pe care o întâlnim în folclorul românesc"** (7). În aceşti ani, scriitorul vede în fantastic o modalitate a intuiţiei colective şi intenţionează reconstituirea, în naraţiunea cultă, a experienţei fantastice din folclorul autohton (8). **Domnişoara Christina**

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă mai mult decât o localizare a vreunei istorii (anglo-saxone) cu fantome. Se poate ca necesitatea inovării în proza erotică (dominată, în textele realiste, de evocarea unor experimente cinice, egoiste, non-sentimentale) să fi condus pe Eliade la adoptarea formulei fantastice. Un personaj care se încadrează motivului medium-ului este Simina, mesagerul Christinei (agentul care face legătura între real şi ordinea de lucruri ocultă va fi prezent în cele mai multe dintre prozele fantastice eliadeşti). Este posibil a interpreta în mod metaforic motivul apariţiei supranaturale, din perspectiva psihologiei infantile: personajul Simina exemplifică situaţia, amintită de către fantasticologi, în care dorinţa erotică inavuabilă capătă o reprezentare demonică. Utilizat în sensul analizei universului afectiv al eroilor (Simina, Egor), motivul consacrat al strigoiului capătă un sens mai înalt.

Este reluat, în mediu rural, mitul Luceafărului eminescian, atracţia dintre două fiinţe din lumi diferite. Erosul, preocupare centrală a eroilor eliadeşti din această perioadă, invadează acum şi domeniul thanatic (ca şi la Eminescu, factorul feminin are iniţiativa). Încadrat în această perspectivă, contactul cu strigoiul nu mai este atât de malefic –şi se poate spune că, prin contrarierea mecanicii evenimentului supranatural, romanul se află la un pas de ridicol. Nu se recunosc, din modelul cărţilor cu fantome, nici trăsăturile caracteristice fiinţei fatale, căci, deşi apariţie supranaturală, domnişoara Christina dialoghează, are slăbiciuni sentimentale, este chiar uitucă (îşi uită, în zori, mănuşa în camera amantului).

Romanul pune în valoare un sistem de valori axiologice, prezent şi în textele realiste: celebrarea erosului, ca duh răscolitor al lumii, retorica virilităţii, promovarea experimentului, oricât de riscat. Autorul nu a atins aici rigurozitatea unui sistem mitic, relevat în prozele ulterioare. Formula previzibilă a naraţiunii se menţine – finalul cuprinde clasicele urme de sânge proaspăt din mormânt, exorcizările, suprimarea strigoiului.

Şarpele

Un an mai târziu, romanul **Şarpele** (1937) conturează mai limpede un tip distinct de text fantastic eliadesc. Impresia călinesciană, din **Istorie...**, este că scriitorul urmează acum un **"program", "de a traduce în câteva povestiri hermetice unele noţiuni de folclor magic"** (9). Termenul călinescian de *program* ar fi un mod de a recunoaşte utilizarea fantasticului cu o altă finalitate, una iniţiatică, deci un procedeu, testat cu o competenţă crescândă, de a revela structura mitologică a existenţei. Regăsim, în paginile romanului, un prim exemplu major de încifrare în naraţiune a conceptelor mitice. Figura Şarpelui are conotaţii erotice şi orientează întâmplările în sensul unui scenariu sacru, cel al cuplului primordial.

Naraţiunea începe, în cadru pur profan, prin tratarea aceleiaşi situaţii a perechii pe cale să se constituie. Dorina Solomon este peţită de către Mănăilă, căpitan găzduit în satul Fierbinţi, împreună cu alţi bucureşteni, de către părinţii fetei. Vizita este prelungită cu o drumeţie silvestră, având ca ţintă mănăstirea

Scanned with OKEN Scanner

Căldărușani. Pe parcursul ei se alătură grupului tânărul aviator Andronic, care îi antrenează pe excursioniști cu vorbe și jocuri ciudate, povestește întâmplări neverosimile și **"păgâneşti"**, susține o ședință de magie. Romanul se menține într-o atmosferă erotizată, exploatându-se motivul seducătorului, curent în prozele realiste anterioare: Andronic și Dorina se dovedesc a fi adevăratul cuplu. Ei sunt descoperiți, îmbrățișați și goi, după o noapte de dragoste.

Șarpele a atins principalele repere ale unui roman de dragoste, însă oferă mai mult decât atât. Schema epică a sa reprezintă un *pattern* pentru proza fantastică eliadescă. Având ca agent pe Andronic, personaj care acționează după un alt cod decât acela previzibil, al curtenirii profane, naratorul elaborează un complot mitico-fantastic. Punctul de interes profan (urmărirea unei istorii erotice) este activ la suprafața textului. În această structură de suprafață se insinuează, cu discreție, procedee ale epicii fantastice (metamorfoza, anticipația, confuzia om-animal, spațiul privilegiat, magic etc.). Structura de adâncime constă în relaționarea elementelor mitice și simbolice. La acest nivel se recunosc scenarii precum cel al labirintului, al epifaniei, al cuplului primordial. Descifrarea lor dublează miza semantică și mărește interesul estetic.

Se menține, până la sfârșit, o ambiguitate rezultată din dubla perspectivă asupra evenimentelor (profană și mitică). Perspectiva fantastică este determinată riguros de către o instanță mitică – o inovație în narațiunea fantastică.

Sentimentului de fantastic, ca reacție în fața situațiilor supranaturale, nu este pe deplin etalat. Din întâmplarea, imposibilă, a sosirii într-o cameră a unui șarpe și a expunerii sale printre oameni, Dorina reține mai degrabă o semnificație erotică:

"Dorinei i se păru că șarpele vine de-a dreptul spre ea, și o subită teroare luă locul vrajei dinainte. Ca și cum s-ar fi trezit deodată în fața unui lucru peste putință de privit cu ochii, a unui lucru groaznic și primejdios, neîngăduit vreunei fete să-l vadă. Apropierea șarpelui îi sugea parcă răsuflarea, risipindu-i sângele din vine, topindu-i carnea întreagă într-o groază împletită cu fiori necunoscuți de dragoste bolnavă. Era un amestec straniu de moarte și respirație erotică, în legănarea aceea hidoasă, în lumina rece a reptilei."

Ritualul pare irezistibil, sacralitatea transfigurează etapele unei seducții, urmărite până la însoțirea naturală, în cadru edenic, pe o insulă: Eliade a înscris narațiunea în aceleași modele mitice pe care le urmase și Eminescu, în **Cezara**. Tot în perspectiva istoriei literare, reținem anticiparea, de către acest roman, a universului epic propriu povestirilor voiculesciene: recunoaștem ritualul magic, pus în slujba unei erotici instinctuale, zoolatria, solomonia, mănăstirea care ascunde credințe străvechi, păgâne uneori.

În ceea ce privește personajul Andronic, el reprezintă un prim exemplu de inițiat, de exponent al ordinii oculte. El se suprapune, în mod totemic, unei figuri mitologice. Dimpotrivă, căpitanul Mănăilă este un exemplu de spirit rațional,

Scanned with OKEN Scanner

tratând în chip prozaic perspectiva mitică. Aceste două tipuri se vor perpetua, ca funcții permanente, în proza scriitorului.

Secretul doctorului Honigberger. Nopți la Serampore

Următoarele două proze, **Secretul doctorului Honigberger** (1940) şi **Nopți la Serampore** (1940), reprezintă o deplasare de pe teritoriul mitic autohton către acela indian. Se pune în valoare sistematica ezoterică a unei mari culturi, mai exactă, în amănunte epice, decât mitologia românească. Mai ales, este vorba de o aplicație narativă a tezelor vedice privitoare la temporalitate. În chip limitativ, critica vremii a interpretat volumele drept o romanțare a practicilor yogine.

Față de romanul **Şarpele**, s-a făcut un pas înapoi, pentru că, în ambele proze, supranaturalul este utilizat într-o perspectivă mai mult enigmatică şi senzațională, decât inițiatică. Eliade pare să pună accentul pe testarea posibilităților de insolitare ale epicii. Se reiau şi practici din proza sa realistă - narațiunea la persoana I, jurnalul şi comentariul de jurnal, detaliul biografic exact, referința la istoria contemporană.

În **Secretul doctorului Honigberger**, dispariția medicului şi indianistului Zerlendi declanşează o anchetă. Concluzia detectivului, de asemenea indianist, este că Zerlendi trăieşte în Shambala, tărâmul mitic al tibetanilor; doctorul continuă să aibă acces la contingent şi să scrie un jurnal. Intervine apoi o răsturnare narativă spectaculoasă, prin negarea sensului inițial al evenimentelor: încercându-se a se înapoia jurnalul senzațional, se constată că familia doctorului a dispărut, casa pare pustie de multă vreme. Regăsită după un an, familia neagă a fi înmânat jurnalul şi dovedeşte că doctorul este mort de decenii, împrejurări care, urmând o rețetă clasică, deplasează în zona fantastică cadrul inițial verosimil. Faptele rămân aici, în nedeterminare.

S-a produs o blocare a unui curs epic, coerent, deşi inexplicabil din punct de vedere al experienței comune, de către un altul, coerent în ordinea fantastică a lucrurilor. Rămâne invitația de a înțelege lucrurile altfel, prin acceptarea existenței unor lumi paralele. Tema centrală a operei este relativizarea timpului şi a spațiului. Remarcăm şi apropierea de literatura ştiințifico-fantastică, prin amintitul motiv al lumilor paralele, sau prin speculații asupra unor modalități de ordin tehnic de a obține ordinea de lucruri aparent imposibilă.

Ca şi în prozele fantastice de mai târziu, întâlnim aici, asociate fantasticului, clişee narative, precum dispariția inexplicabilă, detectivul, ancheta, cadrul exotic, experiența magică.

Şi în celalalt roman, **Nopți la Serampore**, cursul acțiunii este determinat prin formule ale romanului de consum, fantasticul înclină către senzațional, miticul este absorbit de exotic. Acțiunea se desfăşoară în India, unde trei europeni asistă, printr-un act magic tantric, la un eveniment petrecut cu multă vreme în urmă, care

Scanned with OKEN Scanner

ar putea fi, urmând iarăşi un mod clasic de ambiguizare, un vis al naratorului. Ca şi în textul anterior, suprimarea creditării narative este la rândul ei suprimată, pentru că locul şi eroul vechii întâmplări se dovedesc a fi fost totuşi reale. Reţinem, din volum, şi o primă utilizare a unui motiv predilect al prozei eliadeşti – cel al vehiculului magic.

***

Naraţiunile de tip realist ale lui Mircea Eliade tratează despre intelectualul adolescent, despre conştiinţa de generaţie, despre experienţe erotice şi exotice mai mult sau mai puţin spiritualizate. După cele câteva texte marcate de revărsarea juvenilă a fanteziei, intenţia de evidenţiere a unei ordini de lucruri oculte reprezintă sensul evoluţiei narative din seria fantastică interbelică. Au fost exersate câteva modalităţi de a aborda textul fantastic. Sunt evidente, în romanele din această epocă, poncifele unor formule literare : terifiantă, senzaţională, erotică, exotică. Eliade se angaja, prin romanul **Domnişoara Christina**, în naraţiunea fantastică, pornind de la motivul clasic al strigoiului. Acest motiv fantastic este utilizat într-o direcţie epică predilectă pentru proza sa realistă, aceea a experimentului erotic. Apoi scriitorul caută să exprime ordinea spirituală care determină existenţa unor asemenea motive. În **Şarpele**, evenimentul fantastic este controlat, pentru prima oară, de către un scenariu mitic, păstrând aceeaşi tematică erotică (însă formula epică profană este prea la vedere, capătă un aspect demonstrativ). Romanele **Secretul doctorului Honigberger** şi **Nopţi la Serampore** utilizează, în naraţiuni dominate de enigmatic şi senzaţional, mitologia vedică (o fază indiană există şi în proza sa realistă). Scriitorul rămâne prea mult în interiorul formulelor literare, precum cea fantastică sau poliţistă. Rezultatul nu poate fi mulţumitor, rezultând texte de domeniul senzaţionalului, depărtându-se tocmai de caracterul iniţiatic, atins, cu alte mijloace, în **Şarpele**. Aici îşi clarifică scriitorul cel mai limpede vocaţia sa – relevarea dimensiunii sacre a existenţei.

PROZA FANTASTICĂ DIN PERIOADA POSTBELICĂ

Romanul *Noaptea de Sânziene* – moment de cumpănă în creaţia epică eliadescă

Opera ficţională postbelică a lui Mircea Eliade se raportează la formula ideologică a sacrului care se camuflează în profan. Elaborarea, de către savant, a unei grile ideologice de interpretare a realului a facilitat aderarea la codul naraţiunii fantastice, care porneşte adesea de la un sistem distinct de relaţii logice. Modul în care este înţeleasă relaţia dintre sacru şi profan a dus la fixarea

Scanned with OKEN Scanner

naratorului în formule narative care îi asigură un loc distinct în cadrul acestui tip de proză.

Scrierea în care se poate urmări cu claritate modificarea formulelor narative interbelice este **Noaptea de Sânziene**, roman elaborat între anii 1948 - 1954; el constituie, de departe, cea mai amplă creație epică a autorului, cu o evidentă intenție de *opus magna*. Acesta este unul din motivele pentru care romanul încearcă asocierea, după o formulă integrativă, a celor două mari direcții ale prozei eliadești de până atunci, aceea realist-mimetică și aceea fantastică.

Intriga romanului – construită pe o premoniție

Ștefan Viziru întâlnește, în împrejurări care fac parte dintr-un scenariu sacru (locurile copilăriei, miezul nopții, pădurea, solstițiul de vară) pe Ileana, care îi devine amantă și de care are sentimentul că îl leagă un destin. Încă de la început, eroul are convingerea inexplicabilă că s-a săvârșit o greșeală în ritualul întâlnirii lor - fata ar fi trebuit să sosească într-o mașină, care ar fi dispărut apoi, **"exact la miezul nopții"**.

Eroul își iubește și soția, cu toate că o vexează cu alte vorbe stranii – i se plânge și ei că destinul le joacă feste, că ea este în fond îndrăgostită de scriitorul Ciru Partenie, cu care eroul seamănă fiziceşte și pe care îl consideră un fel de dublu al său. Viziru are mereu o dispoziție mistică și-l admiră pe un Anisie, grădinar descoperit lângă Sighișoara, care ar fi suprimat teroarea timpului, trăind după ritmurile cosmice. Descoperă cu oroare că Anisie a fost deja utilizat ca personaj literar de către Ciru Partenie, și de aceea își convoacă amanta și prietenul în camera sa secretă, și le împărtășește experiența transcendentă pe care a încercat-o – cândva, în copilărie, într-o încăpere numită de el camera Sambô (Shambala?), a avut sentimentul că a regăsit paradisul.

Sensul narațiunii se schimbă, eroul nu-și mai poate urma revelațiile, ci este antrenat în vârtejul istoriei. Ștefan Viziru este proiectat acum pe fundale diverse (mai mult pentru interesul acestora): la închisoare, la Londra, diplomat în perioada bombardamentelor, la Lisabona, în țară, voluntar pe front, iarăși în misiune la Lisabona... Eroul are nevoie de Ileana, pe care o caută sau îi transmite **"mesaje din labirint"** (cel mai important este acela că **"mașina există"**, că și-a format convingerea unui sens al relației lor, legat de această mașină, dar încă nedezvăluit). Se ceartă totuși cu ea, dintr-o gelozie retrospectivă. Familia îi moare în bombardament și, după o perioadă de investigații în țară, sub comuniști, prilej de a surprinde alte scene de epocă, Viziru își regăsește iubita la Paris. Trec împreună în eternitate, în anticipata mașină, care s-a dovedit a fi un vehicul al morții.

Asocierea procedeelor epice realiste și fantastice

Romanul **Noaptea de Sânziene** este o aplicație epică a ideii de destin, avându-l ca subiect pe Ștefan Viziru. În narațiune intervin procedeele mitice și

Scanned with OKEN Scanner

fantastice, care sunt convergente aceleiași idei, a fatalității. Divergente sunt foarte multe pagini dedicate reprezentării realiste a unei epoci istorice românești – anii '30 și '40 ai secolului al XX-lea.

Viciul de construcție al textului privește raportul inadecvat dintre parte și întreg. Textul cuprinde o temporalitate ciclică, deschisă, în primul capitol, de către o trăire premonitorie și închisă, în ultimele pagini, de către confirmarea ei. Un întreg roman, cuprinzând doisprezece ani de istorie, personaje și situații complexe, a fost scris pentru a confirma, în cele din urmă, premoniția că o mașină, absentă la o primă întâlnire de dragoste, va apărea la o altă întâlnire și se va face nevăzută "**exact la miezul nopții**". Intriga pornește de la foarte puțin, și multe pagini sunt consumate pentru lămurirea și susținerea importanței sale, căci amănuntul prezenței sau absenței unei mașini dintr-o scenă epică (aici, aceea a întâlnirii de dragoste) ar putea determina în mod adecvat doar conținutul unei istorii restrânse, de pildă cel al unei schițe.

Insignifiantul detaliu anticipativ este antrenat într-un sistem de referință major, acela mitic, și devine un semn al fatalității destinului. Caracterul erotic al relației dintre protagoniști a fost trecut în umbră. Legătura dintre cei doi are semnificații obscure, torturante, cauzate, așa cum observă eroina, în melodramatica scenă a explicației finale, de referința necontenită la această premoniție:

"În noaptea aceea mi-ai dat, poate fără să vrei, poate fără să știi, mi-ai dat să beau o otravă (...) și în restul prețioaselor minute pe care mi le dăruiai, îmi vorbeai de mașina cu care ar fi trebuit să vin și n-am venit...""Ileana, e mașina asta", șopti Ștefan plecându-se spre ea și apucându-i deznădăjduit mâna."

Autorul mărturisește a fi gândit, inițial, o istorie metafizică, urmând geometria unui cerc, între două solstiții aflate la doisprezece ani distanță; titlul avut în vedere era **Ciclul perfect al marelui an** (10). Latura miraculoasă, fantastică, cu multe evenimente neverosimile, a avut, în primele variante, un rol mult mai important (11). În cei șase ani de elaborare (1948-1954), romanul a cunoscut mai multe condensări, și o reorientare către narațiunea realistă, astfel ca interpretarea în ordinea mitică a faptelor să fie sugerată, nu proclamată. S-a păstrat doar un patetism al revelației, explicat de către Petru Ursache prin "**procesul eliadesc de transfigurare a accidentalului în simbol**" (12).

Ultimele fraze ale cărții reflectă această stare de revelație. Eroii captează sensul integrării existenței în ordinea mitică:

"Dar îl orbiră farurile mașinii răsărite pe neașteptate din întuneric, în fața lor, și fără să-și dea seama ce face, se apropie mult de Ileana. Simți în acea unică, nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise atâția ani, dăruită în privirea ei înlăcrimată. Știuse de la început că așa va fi. Știuse că, simțindu-l foarte aproape de ea, Ileana va întoarce capul și-l va privi. Știuse că acea ultimă, nesfârșită clipă îi va fi de ajuns."

Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea epică finală este inversă aceleia inițiale, în care conjunctura sacră (noaptea de Sânziene, revenirea, rătăcirea pe locurile copilăriei, spațiul silvestru) a declanşat o istorie de dragoste. Întreruperea, aici, a cursului narativ semnifică revenirea la ordinea de lucruri mitică. Timpul este suspendat ("**acea unică, nesfârşită clipă**"), cuplul primordial se reface ("**se apropie mult de Ileana**"). Bucla fantastică a anticipației se încheie aici, prin împlinirea viziunii ("**Ştiuse de la început că aşa va fi. Ştiuse că**..."). A fost regăsită, prin thanatos, plenitudinea camerei Sambô.

Mesajul este că adevărata regăsire a protagoniştilor nu poate avea loc în cadrele acestei lumi. Thanatosul se află în continuitate cu eroticul. Subiectul erotic a fost utilizat în sens demonstrativ - Eliade a mărturisit că a utilizat ideea imposibilității iubirii concomitente a două femei pentru a face cât mai lesne sesizabile limitele existenței profane (13). Lipseşte frenezia dragostei - eroii eliadeşti încearcă mereu să experimenteze lucid în plan sentimental. Femeia, după cum observă Dimitrie Micu, este "**agent al marilor revelații**" (14). Scenele pasionale sunt sugerate, cel mult schițate, accentul se pune pe comuniunea dintre parteneri, pornind de la intuiția sacrului. Cea mai mare parte faptelor evocate se află totuşi în afara acestor calcule de semnificație. Se manifestă "**propensiunea spre eterogenitate, o tendință de ramificare excesivă**", pe care criticul amintit şi le explică, eventual, prin figura labirintului (15).

Mai degrabă, expansiunile narative trădează ambiția de a crea, cu toată derogarea de la sensul mitic principal, o frescă socială. Există în text mai multe formule epice, care fac din sensul mitic, adeseori, un postulat inoportun. Nu sunt străine de roman metodele epice interbelice ale autorului, precum jurnalul de creație, pe care îl ține Ciru Partenie. Ideile de acolo sunt aplicate în construcția romanului (procedeul ficțiunii despre ficțiune). Însă, pe cele mai multe pagini, se recunoaşte creația pozitivă, realistă, de tipuri şi situații. De fapt, inventivitatea epică dovedită în acest sens (urmărirea unor destine de intelectuali, fresca mediului de afaceri bucureştean, tulburările politice premergătoare războiului, bombardarea Londrei, combinația matrimonială, complotul etc.) nici nu este valorificată pe deplin, rămânând la stadiul caleidoscopic. Cel mai bine păstrează cadența succesiunea de scene burgheze bucureştene: chiriaşul de la mahala, logodna ruptă, discuția între şef şi subordonat, alcovul sordid.

O durată inițiatică, într-o devenire profană

Începutul textului coincide cu smulgerea din cotidian a Alesului de către destin, şi lansarea pe o traiectorie epică, cu sens inițiatic, având o durată de doisprezece ani. De la început, de la scena întâlnirii din pădurea Băneasa, formula fantastică include motive precum predestinarea, divinația, numărul magic, apoi caracterul ritualic al evenimentelor, motivul ciclului temporal, sacru (noaptea Sfântului Ioan, a solstițiului de vară) şi al spațiului sacru (pădurea), motivul dispariției fantastice.

Scanned with OKEN Scanner

După o priză de real, în care este definită situația familială și se face prezentarea anturajului bucureștean al eroului, narațiunea se dezvoltă urmând tema dublului. Viziru este sosia unui cunoscut scriitor, Ciru Partenie. Pare tot mai exasperat de confuzie, și mai ales de consecințele pe care asemănarea fizică pare să o aibă asupra destinelor amândurora (cauzalitate fantastică). El ajunge la concluzia că destinul său este trucat, nu-i aparține (motivul alienării), mai ales că Ioana l-a cunoscut luându-l drept Ciru Partenie (momentul suprapunerii destinelor). Altădată, Ștefan Viziru a întâlnit la Sighișoara pe Anisie, personaj care a reușit să stăpânească Timpul, trăind **"o neîntreruptă revelație"**(motivul ieșirii din timp). Însă Anisie, înainte de a fi întâlnit de erou, a fost descris într-o nuvelă a scriitorului (motivul realului care copie imaginarul, ținând de fantasticul livresc). Există și alte situații încadrabile temei dublului, de pildă moartea lui Ciru Partenie într-un schimb de focuri, fiind confundat cu Ștefan de către polițiști.

Pe tot parcursul textului, tragica durată profană în care se pierde eroul este surprinsă în cadrul altei teme fantastice, aceea a labirintului. Se creează mereu semne și simboluri, un mesager (Biriș) transmite mesaje criptice între protagoniști etc. În fond, avem de a face cu acea generalizare a perspectivei fantastice, pe care o preconiza Tz. Todorov pentru proza modernă: la Eliade, această generalizare se manifestă la nivelul semnificației evenimentelor - orice element epic este susceptibil de a avea un sens ascuns.

În ultimul capitol se confirmă viziunea premonitorie. Aici se revine la motivul de fantastic folcloric al cerurilor care se deschid de Sânziene, pentru cine știe să vadă. Ciclul fantastic se încheie prin confirmarea unui eveniment anticipat prin premoniția inițială.

Aderența, parțială, a personajelor la scenariul fantastic

Într-un monolog cu un rol determinant în construcția textului, Ștefan Viziru împărtășește iubitei și prietenului său cel mai bun experiența camerei Sambô, ca moment al inițierii într-o altă ordine existențială:

"Nu știu de ce, mi se părea că totul plutește acolo într-o lumină verde; poate unde perdelele erau verzi. Căci, altminteri, camera ea plină de fel de fel de mobile și lăzi, și coșuri cu hârtii și jurnale vechi. Dar mie mi se părea că e verde. Și atunci, în clipa aceea, am înțeles ce este Sambô. Am înțeles că există aici pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, și totuși invizibil celorlalți, inaccesibil celor neinițiați – există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața."

Acest fragment din monologul protagonistului se apropie de formula prologului dintr-o piesă de teatru, căci pregătește întregul program narativ. "**Locul paradisiac**" se află într-un spațiu accesibil (**"la îndemâna noastră"**), un spațiu totuși "**invizibil**". La el se poate ajunge printr-un demers lumesc (**"dacă ai avut norocul"**). Ca inițiat, Ștefan Viziru va avea mereu o interpretare proprie a

Scanned with OKEN Scanner

evenimentelor şi va putea recunoaşte transcendenţa, oricât de banal ar fi obiectul care o reprezintă, oricât de neînsemnat amănuntul prin care se manifestă

În mod neobişnuit, cel mai important izvor de fantastic al cărţii nu se află la nivelul situaţiei epice, ci la nivelul conştiinţei protagonistului. El a fost dinainte convins de existenţa unei alte ordini a lucrurilor:

"Am fost totuşi nebun, repetă Ştefan, fără să-şi ridice capul. Nu pentru că mi se părea că un om se poate sustrage Timpului istoric continuând totuşi să rămână în viaţă şi dobândind prin aceasta o viaţă plenară, infinit mai preţioasă decât existenţele noastre, reduse exclusiv la recepţionarea şi asimilarea Istoriei (...). Dar nebunia mea era alta, şi ea ridicolă, absurdă. Mi se părea că m-aş putea sustrage Istoriei conducându-mă după presimţiri şi năluciri, şi căutând necontenit semne în jurul meu."

Eroul îşi afirmă propensiunea pentru năluciri şi presimţiri şi aminteşte de o maşină, deocamdată existentă doar în viziunile sale. Anticiparea existenţei maşinii, care va curma viaţa protagoniştilor, determină naraţiunea; ea se sprijină pe această obsedantă siguranţă. Viziunea nu este justificată, nici anunţată, prin nimic, ci funcţionează ca un postulat care a fixat sensul naraţiunii (determinism oracular, fantastic).

Se poate vorbi de predominanţa unui **fantastic interior**, adică acela generat de apercepţia subiectivă a unui personaj. Evenimentele pot fi neutre (ambiguitatea tipică fantasticului se menţine), însă eroul este înclinat să le interpreteze conform unor scheme mitice (labirintul, tinereţea fără bătrâneţe, cuplul adamic...) care organizează faptele după un cod de interpretare diferit de acela profan. Aici se construieşte alternativa la realitate, pornind de la o certitudine inacceptabilă logic:

"am fost obsedat de o maşină cu care mi se păruse că trebuise să vină Ileana".

Eroul crede într-o **"viaţă plenară"**, mitică, sustrasă timpului istoric (deschidere către utopie, pe linia motivului folcloric al tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte). Absenţa situaţiei obişnuite în textul fantastic, cea a protagonistului – narator creditabil, ar explica redactarea romanului la persoana a III-a, pentru a interveni autoritatea vocii auctoriale.

Funcţiile personajelor relevă acelaşi caracter hibrid ca şi în cazul structurii romanului. Criticul Sergiu Al.-George a încercat ierarhizarea unora dintre ele în funcţie de atitudinea în faţa timpului. În afară de Anisie, care este un iniţiat, atitudinea cea mai adecvată ar fi aceea a cuplului Ştefan – Ileana, care tinde a apropia diacronia istoriei de sincronia destinului (16). Aceştia sunt protagoniştii, personaje excepţionale (trăsătură romantică), cu un comportament excepţional şi în această privinţă.

Având în vedere modelele epice amintite mai sus, se poate face o distribuţie a personajelor după tipul de roman pentru care sunt specifice. Astfel, pentru **romanul fantastic**, Ştefan Viziru este eroul, cel care este confruntat cu alte

Scanned with OKEN Scanner

experienţe decât aceea profană (însă, contrar normei, el nu se închide în bastionul raţionalităţii); iniţiatul este Anisie, mesagerul ezoteric – Biriş, dublul – Ciru Partenie, prezicătoarea - Irina. Dintre tipurile specifice **romanului politic** se reţin martirul – Biriş, torţionarul – Duma, agentul provocator – Bursuc, fugarul – Ioachim Teodorescu, idealistul – Biriş, conspiratorul - Weissmann. În **naraţiunea erotică**, Ştefan Viziru este seducătorul, Ioana este soţia credincioasă, Ileana – amanta, Biriş – mijlocitorul, Vădastra – craiul bătrân. Ca **roman social şi de moravuri**, omul integru este Viziru, spoliatorul – Vidrighin, ratatul – Bibicescu, aventurierul – Vădastra ş.a.m.d.

Eliade are reflexul dramaturgului de a distribui pe roluri actanţii. Rolurile sunt prea multe şi prea transparente, indiciu că universul epic nu poate trece pragul unui anume schematism. Suprapunerea mai multor roluri la nivelul unui personaj indică şi ea o precaritate a ficţiunii, prin conflictul dintre scenariile epice divergente.

Şi din acest punct de vedere, situaţia personajului Ştefan Viziru este complexă. Pe de o parte, el este determinat de către perspectiva fantastică şi mitică, şi aceasta îl împinge către situaţia de personaj plat. Personajul depinde de prezenţa sau absenţa semnelor viziunii sale, nu poate decât să oscileze între confuzie şi revelaţie, astfel că este condamnat la o stare de patetism permanent. Îndepărtarea de semn îi provoacă o vină confuză, momentele de jubilaţie sunt cele ale confirmării semnelor :

"Acesta este mesagiul pe care te rog să-l comunici Ilenei, continuă Ştefan. Să nu deznădăjduiască. Maşina aceea din Pădurea Băneasa *există*. Eu am văzut-o de mai multe ori. Ea n-o vede, încă, dar într-o bună zi, fără să-şi dea seama, are s-o vadă şi ea. E maşina ei..."

Pe de altă parte, cu tot fiorul metafizic, Ştefan Viziru rămâne o conştiinţă profană. Textul urmăreşte reacţia sa, după cel de-al doilea semn major pe care i l-a făcut destinul (primul fusese revelaţia camerei Sambô). Nici după întâlnirea din pădurea Băneasa, în care i se dau şi puteri divinatorii, eroul nu poate fi determinat să se smulgă temporalităţii profane, cum făcuse Anisie. Având conştiinţa scindată, declarându-se prizonier al unui labirint, el oscilează între două ordini de lucruri (fapt care face cu putinţă intervenţia procedeelor fantastice). Autorul a trebuit să-i inventeze o biografie, indiferentă în sine, redusă la fapte exterioare (şi puţin plauzibilă). Între două momente sacre, două nopţi de Sânziene despărţite de un interval (iarăşi sacru) de doisprezece ani, Viziru este purtat pe scenele pe care îşi spune cuvântul istoria, fiind investit şi cu funcţia de reflector epic. Naraţiunea se prelungeşte, în mod inutil, păstrând convenţia desfăşurării cronologice a faptelor. Dimensiunea interioară rămâne deficitară, căci eroul este exponentul funcţiilor sale – mitică, sau erotică, sau de personaj martor.

Groaza de evenimentul istoric, de tot ceea ce pare devenire, se asociază cu deruta. Eroul militează pentru o identitate mitică, însă, aşa cum declară, **"nu poate trăi ca sfinţii"**, pe două planuri, sacru şi profan, armonizate. Aceasta este drama

Scanned with OKEN Scanner

sa existențială. De altminteri, motivul tipului mediocru, agresat de către forțe oculte, poate fi recunoscut în mai multe nuvele datând din aceeași epocă, precum **Un om mare, Douăsprezece mii de capete de vite, Fata căpitanului**, și mai ales în capodopera **La țigănci**.

Protagonistei, Ileana Sideri, i se lasă în și mai mică măsură posibilitatea împlinirii existențiale.. Trăirea ei sentimentală rămâne insuficient motivată psihologic. Personajul este repede limitat la situația de partener, confesor, umbră a eroului. Prioritatea acordată proiectului mitico-fantastic pare să-l fi constrâns pe romancier să expedieze personajul, care este aproape totdeauna o referință absentă, care orientează fluxul epic. În privința creației de tipuri, Ileana rămâne prizoniera unui clișeu, cel al iubitei ideale. Există o funcționalitate a personajului în plan mitologic. Scenariul thanatic, descifrabil urmând viziunea mioritică asupra morții, se manifestă încă de la început, prin anticipația obscură a momentului trecerii către eternitate. Ileana reprezintă chipul pe care, pentru Ștefan Viziru, îl ia destinul.

Abia personajele de pe al doilea plan se mișcă mai liber. Tratând despre societatea cultă a Bucureștiului, agresată de istoria agresivă, Eliade se află printre promotorii romanului politic, și se pot identifica similitudini cu romanele **Bietul Ioanide** de G.Călinescu sau **Delirul** de Marin Preda. Din seria, bogat reprezentată în literatura noastră, a intelectualilor complexați, se detașează personajul Biriș, "**filozof privat**". Autorul îl investește cu cel mai amplu discurs ideologic (adevăratul existențialism se potrivește în Răsăritul Europei, pe care apusenii, din lașitate, l-au abandonat; românii au oroare de istorie, dar i se adaptează etc.). Rolul său esențial este de confident și purtător de mesaj mitic. Este menținut în scenă până către sfârșit, pentru a ilustra și martirizarea postbelică a intelectualului demn.

Biriș cunoaște nefericiri sentimentale, prilej cu care aflăm de actrița Cătălina, iarăși o intelectuală, complicată și imorală. Intră în scenă și Bibicescu, nulitatea pe care o preferă. Acesta este declarat discipol al lui Gordon Craig și i se încredințează și lui un discurs ideologic, despre teatrul modern (tema spectacolului va fi reluată în texte ulterioare). O altă creație reușită, rămasă în afara proiectului fantastic, este Spiridon Vădastra. care oferă o replică viguroasă, în plan profan, aventurii erotico-mistice, inconsistente, a cuplului Ștefan – Ileana. Multe alte personaje sunt menite să anime scenele divergente înșiruite.

Romanul *Noaptea de Sânziene*, un hibrid narativ

Spectacolul desfășurat în cadru profan și-a creat, alături de determinismul mitico-fantastic, propriile scene și o cursivitate epică aparte. O seamă de trăsături amintesc de romanele realiste interbelice: se păstrează ideea de literatură a experiențelor; continuă formula textului care se construiește pe sine (jurnalul lui Partenie); problematica erotică este în continuare privilegiată; faptele tind să se organizeze într-o frescă de epocă; pasajele eseistice sunt numeroase.

Scanned with OKEN Scanner

Scenariile mitice nu organizează tot materialul epic, chiar dacă acesta este cuprins într-o durată sacră. Totuşi, romanul **Noaptea de Sânziene** dovedeşte că procedeele fantastice au devenit un element inevitabil, în construcţia narativă eliadescă. Întâlnirea aici, a celor două modalităţi majore ale prozei sale, cea fantastică şi cea realist-mimetică, pare să-i fi dat autorului prilejul să-şi limpezească perspectivele de urmat. Având în vedere antecedentele, cea mai promiţătoare perspectivă era, în acest moment, promovarea unor scenarii mitice şi iniţiatice care să absoarbă cât mai deplin conţinutul profan. De aici, necesitatea unui proces de concentrare şi de purificare epică, în sensul utilizării în această perspectivă a stilurilor divergente de până atunci: realist obiectiv, fantastic (în sens clasic), senzaţional, poliţist, exotic, ştiinţifico-fantastic.

Complexitatea mesajului, amploarea sa au dus la impresii superlative: primul roman total al literaturii române (Eugen Simion) sau chiar cel mai bun roman al literaturii române (Sergiu Al.-George). Textul îngrămădeşte mai multe practici narative, mai vechi sau mai noi, din care se desprind mai degrabă tendinţele, decât spiritul de sinteză. Atrage atenţia calitatea de hibrid, nu de operă magistrală, un hibrid viguros, care oferă filiaţia tuturor textelor fantastice ulterioare.

Nuvele (1963)

Două sunt iniţiativele care schimbă aspectul epicii eliadeşti postbelice: trecerea de la formele ample, de tip roman, la proza scurtă şi construirea subiectelor din perspectiva tezistă, în sens superior, a camuflării sacrului în profan. Naraţiunile din primii ani postbelici (**Un om mare,** 1945, **Douăsprezece mii de capete de vite,** 1952; **Fata căpitanului,** 1955; **Ghicitor în pietre,** 1959; **O fotografie veche de paisprezece ani**, 1959; **La ţigănci,** 1959), adunate în volumul **Nuvele,** publicat la Madrid în 1963, afirmă, în mod progresiv (17), o formulă narativă originală. Fiecare dintre ele prezintă impunerea în cotidian a unor forţe obscure, de o natură necunoscută, dar care este sugerată prin raportare la stratul cultural mitologic. Situaţiile fantastice apar drept consecinţă a manifestării acestor forţe - ele sunt, în ordinea de mai sus a nuvelelor, *macantropia, revenirea în timp, închiderea într-un cerc hermeneutic mitologic, divinaţia, vindecarea magică, trecerea într-un alt tip de existenţă.*

Şi în aceste texte se pot recunoaşte modele narative. Tipul de povestire magică H.P.Lovecraft este vizibil în prima nuvela fantastică elaborată de Eliade – **Un om mare.** Ca peste tot, autorul are iniţiativa de a încărca evenimentul inexplicabil cu o semnificaţie mitică. Dealtfel, pe schema simplă a fantasticului hiperbolic, punctul de interes îl constituie sensul în care este utilizată macantropia - la J.Swift, sensul era unul satiric. Gigantismul progresiv a inginerului Cucoaneş nu este luat drept un fenomen patologic, care să provoace groaza, ci mai degrabă

Scanned with OKEN Scanner

ca un fapt inițiatic și o ocazie pentru reformularea mitică a lumii, de care încearcă să profite personajele rămase la condiționarea profană:

"În mine, cu toată teroarea, stăpânea dorința de a ajunge până la el și a afla tainele pe care el le cunoștea acum. Am așteptat să înceteze și am scris pe tablă o altă întrebare: "Ce este acolo?" Am scris cu majuscule ca să poată ceti cu mai multă ușurință. Eugen păru puțin plictisit de stăruințele mele, dar, deschizând palma ca să-i dau bucata de cretă, se așeză din nou la lucru. După câteva minute îmi arătă: "Totul este!"

Sensuri oculte, mai mult sau mai puțin estompate, ale unor evenimente fantastice, sunt prezente și în celelalte narațiuni. Nuvela **Douăsprezece mii de capete de vite** reia motivul, tratat în **Nopți la Serampore,** al buclei temporale care obligă la retrăirea unui eveniment tragic. Situația fantastică este atent construită, pornind de la același decor reprezentativ pentru autor, al Bucureștiului copleșit de canicula. **Fata căpitanului** pornește tot de la o idee predilectă în proza antebelică - exersarea juvenilă a voinței. Manifestările oculte sunt doar evocate într-un discurs nebulos și oarecum profetic al unui băiat care se supune unor probe inițiatice și afirmă o morală virilă aspră (alt motiv antebelic). **Ghicitor în pietre,** construcție epică nu foarte cursivă, creează, în atmosfera litoralului românesc, interesante situații fantastice, pe tema divinației. **O fotografie veche de paisprezece ani** deplasează acțiunea în mediu urban nord-american. La bază se află o dialectică destul de transparentă a relației dintre sacru și profan: personajul înzestrat cu puterea vindecării magice a decăzut, și rolul său este preluat de către cel care venise să-i mulțumească pentru vindecarea soției. Ultima datată dintre aceste nuvele**, La țigănci,** este și cea mai reușită.

La țigănci – istorie exemplară pentru eliberarea de platitudinea narațiunii profane

REZUMAT

Profesorul de pian Gavrilescu călătorește cu tramvaiul, vara, pe canicula. Făcând conversație, constată că și-a uitat servieta la eleva Voitinovici, coboară, vrea să se întoarcă, dar este atras de răcoarea din curtea unei case de toleranță. Înăuntru este pus de către fetele pe care le-a ales să ghicească dintre ele țiganca. Nu o ghicește, și suferă încercări coșmaresti, drept pedeapsă. Aparent, este readus la realitate, iese afară, dar lumea a îmbătrânit cu doisprezece ani. Confuz, revine noaptea în clădire, unde își întâlnește iubita, rămasă în postura veșnicei tinereți. Eroul acceptă fantastica întâlnire și pornesc amândoi, cu trăsura, către pădure.

La țigănci reprezintă o proză aflată la zenitul eposului fantastic eliadesc. Textul își organizează sugestiile mitice fără a recurge la procedee auxiliare: nici la ancheta polițistă, nici la tehnica științifico-fantastică, nici la exotisme. O situație profană (frecventarea unei case de toleranță) este paravanul unui complex scenariu inițiatic. Echilibrul epic, constând în succesiunea armonioasă a momente

Scanned with OKEN Scanner

semnificative ale acestuia, este asigurat de către refacerea, în spațiul literaturii culte, a mitului mioritic; accentul se pune pe transfigurarea erotică a thanatosului. Prin aceasta, Eliade reia, de altfel, unul dintre procedeele sale favorite, pentru că de accederea, prin experiența dragostei, la structuri oculte mai fusese vorba și în **Domnișoara Christina, Șarpele, Noaptea de Sânziene**, proze observate mai sus.

Referința explicită la ordinea de lucruri sacră a fost suprimată, și aceasta este una dintre particularitățile textului fantastic eliadesc. Momentele realiste (călătoria cu tramvaiul, intrarea în casa de toleranță, discuția cu **"țigăncile"**, ieșirea, căutarea casei Voitinovici și a casei proprii, discuția cu hangiul, întoarcerea la casa de toleranță) se dezvăluie, treptat, ca jaloane ale scenariului ocult, iar evenimentele inexplicabile (rătăcirea prin bordei, viziunile de coșmar, încurcăturile provocate eroului de către îmbătrânirea lumii cu 12 ani, întâlnirea cu Hildegard) sunt ambiguizate, prin clasica alternativă a trăirii onirice.

Situațiile epice, realiste sau fantastice, sunt incluse în schema unui rit de trecere, care determină inclusiv succesiunea inițială de momente perfect verosimile. Savoarea textului ține de reconsiderarea, în sens mitic, a faptelor expuse. Ca și în cazul romanului **Noaptea de Sânziene**, înțelegem treptat că începutul textului coincide cu momentul în care protagonistul începe să se desprindă de determinismul cotidian, urmând logica unei forțe necunoscute, însă inexorabile. Etapele acestei desprinderi sunt parcurse într-o gradație riguroasă, pedantă aproape, care se succede până la sfârșit, în momentul acaparării definitive a protagonistului de către noua ordine de lucruri (situație similară, iarăși, cu aceea din roman).

Multitudinea de semne ale sacrului

Faptele expuse, fie ele fantastice sau nu, sunt o redefinire în termeni accesibili a unui sens ascuns. Fiecare moment epic face să progreseze narațiunea după două coduri de interpretare. O dată ajunși la interpretarea ritualică, lectura se transformă într-un labirint, într-un delir al căutării semnelor: numai în primele trei pagini, pe care se desfășoară expoziționea nuvelei, pot fi recunoscute cel puțin zece repere ale unui scenariu ocult.

Se evocă un spațiu închis, cel al tramvaiului, în care eroul traversează grăbit un coridor și se așează lângă o fereastră, în celălalt capăt al vagonului (coridorul poate fi o întruchipare a trecerii dintre două ordini de lucruri). În afară de fereastra deschisă, un al doilea refugiu pe care îl caută Gavrilescu, în fața caniculei, este universul ficțional. Însă și acolo, în cartea colonelului Lawrence (se face referință la un volum conținând amintiri din primul război mondial, tradus în românește de către Mircea Eliade), căldura **"l-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l"** pe erou (căldura capătă un sens și mai accentuat thanatic; refugiul iluzoriu al lui Gavrilescu este inutil). Negăsind banii pentru bilet, Gavrilescu îl roagă pe taxator să aștepte. Acesta îl anunță **"cu voie bună"** că mai este timp, fiindcă nu au ajuns încă la țigănci. Timpul pare a avea o valoare limitată; se face o

Scanned with OKEN Scanner

primă aluzie la capacitatea **"ţigăncilor"** de a altera temporalitatea. Vorbind de ele, taxatorul a făcut cu ochiul, aparent în sens aluziv erotic, însă bătrânul căruia îi este adresată ocheada, şi care ţine strâns în braţe o cutie de tablă, închisă (replică miniaturală a spaţiului închis din vehicol) reacţionează nervos (indiciu că "ţigăncile" pot avea şi o altă valoare decât cea erotică). În replica următoare, Gavrilescu admiră nu atât ţigăncile, cât grădina lor, la a cărei umbră râvneşte (motivul aspiraţiei către spaţiul edenic). Ţigăncile sunt străine tuturor, nu se ştie de unde au venit (stranietate a făpturilor mitice).

Deschiderea către ritual - bază a scenariului fantastic

Casa ţigăncilor pare fabulos de bogată, şi Gavrilescu închipuie un proiect de lucru utopic pentru a raporta la posibilităţile sale colosala avere:

"Să presupunem că aş avea douăzeci de ore pe săptămână, tot mi-ar trebui cinci sute de săptămâni, adică aproape zece ani, şi mi-ar trebui douăzeci de eleve cu douăzeci de piane. Dar problema vacanţelor de vară, când îmi rămân două-trei eleve? Dar vacanţele de Crăciun şi de Paşti? Toate orele astea pierdute sunt pierdute şi pentru milion. Aşa că n-ar fi vorba de cinci sute de săptămâni cu douăzeci de ore, şi 20 de eleve cu douăzeci de piane pe săptămână, ci mult mai mult, mult mai mult!"

Unul dintre marile merite estetice ale tezei camuflării sacrului în profan este crearea de relaţii între aspecte divergente ale realului. O activitate dintre cele mai plate, evaluarea financiară, a deschis deodată viziunea ordinii mitice, pentru că noţiunea de infinit (**"...mult mai mult! Mult mai mult!"**) este intuită contabiliceşte, pornind de la constatarea incapacităţii financiare

Momentul intrigii conţine ideea înstrăinării protagonistului de lumea cotidiană – eroul şi-a uitat servieta şi trebuie să se întoarcă din drum (semn al unei iniţieri neconsumate pe deplin). Din acest moment, fără a se renunţa, nici o clipă, la codificarea mitică, în naraţiune intervin procedee propriu-zis fantastice. Se procedează ca în povestirea fantastică clasică, gradându-se ascendent etapele insolitării. Reţinem mai întâi *bizareria climaterică* (în contrast cu teribila căldură, o răcoare inexplicabilă domneşte în dreptul casei de toleranţă), *coincidenţa inexplicabilă* (oprirea ceasului, constatată de bătrâna de la intrarea în bordel), *situaţia paradoxală* (fete de moravuri uşoare , preocupate de magie, care se joacă şi fac analiza psihologică a clientului), *lipsa de cauzalitate* a reacţiilor fiziologice (ameţeală, tahicardie, emoţie bruscă). Întâmplările fantastice (rătăcirea printre mobile animate, autoscopia în postură de cadavru) presupun şi *distorsiunea spaţială* (dilatarea nemăsurată a bordeiului).

Aceste aventuri reprezintă doar un segment din labirintul pe care îl parcurge personajul. Aparent, el revine la condiţionarea profană, pleacă din bordei şi ia din nou contact cu cotidianul. În esenţă, această revenire este o aplicaţie, apropiată de modalitatea prozei ştiinţifico-fantastice, a motivului paradoxului temporal. Omul cu bani vechi în buzunar, care pretinde a locui acolo unde stau de

Scanned with OKEN Scanner

mulți ani alții, a devenit obiect de curiozitate publică. Deși episodul este tratat oarecum facil, în proiectul mitic el contează drept momentul unei ultime reveniri a sufletului la locurile de care a fost legat în viață. Respins de către ordinea de lucruri pământească, eroul se întoarce la **"țigănci"** (spațiu mitologic, vamă dintre două tărâmuri), adus de un birjar (întruchipare a luntrașului Charon), singurul care îi mai acceptă prezența. Singura opțiune care a rămas acolo este "**nemțoaica**", care "**nu doarme niciodată**"; pentru Gavrilescu, această "**nemțoaică**" este Hildegard. Ea urcă împreună cu eroul în birja care pornește, către pădure, "**pe drumul ăl mai lung**"(încă o dată, ca și în roman, moartea este personificată în figura iubitei care îi fusese ursită).

Sensurile profane se dovedesc a fi opționale, pentru oricare moment din fluxul epic. O situație decisivă, din punct de vedere al ordinii oculte, poate fi camuflată în oricare amănunt, ceea ce duce la o destructurare modernă a lanțului epic (aici, destructurarea se manifestă și prin permanenta impresie de confuzie pe care o are Gavrilescu). Scriitorul deține arta de a converti fantasticul semiologic al pan-semnificației la doar două axe de interpretare, profană și sacră. Narațiunea se încadrează unui ritual, sensuri mitice pot fi atribuite oricărui fapt, dificultatea constă în a le aranja descifrând o semnificație existențială.

Personajul Gavrilescu – factor convergent al narațiunii

Nuvela **La țigănci** urmărește aventura unui personaj solicitat de o structură semnificativă purtând un set de valori pe care nu le poate cuprinde. Evenimentele fantastice se desfășoară pornind de la axioma inapetenței sale absolute în ceea ce privește mitul. Eroul este pus în situația de oglindă a unui câmp faptic ce își revelă semnificațiile treptat. Gavrilescu este deja o entitate absentă, actele profane nu-i mai pot aparține. Faptele care îl privesc nu pot fi filtrate printr-un cod personal, el urmează drumul trasat de către scenariul mitic.

Deși nuvela respectă în mod riguros acea lege a fantasticului care constă în subordonarea personajului de către acțiune, Gavrilescu este un protagonist bine conturat. El este practic epuizat din punct de vedere comportamental, surprins fiind în atitudinile sale tipice, care îi conturează ciclul existențial: în atitudini cotidiene, în fața dragostei, în momente de reflecție sau în raport cu pasiunea sa, muzica. Scenariul mitico-fantastic determină analiza de personaj, fixând un tip uman marcat de eșecul existențial, cu un caracter mediocru, influențabil, însă dotat cu sensibilitatea artistului.

Protagonistul reacționează mediocru în fața probelor la care este supus, pe drumul inițiatic. Pentru el, marea aventură a ieșirii din existența profană rămâne o confuzie. De aceea, textul reprezintă, în fond, o explicitare, o vulgarizare didactică, adresată unui subiect recalcitrant, a sacrului. Profesorul de pian este opac la mit, și înțelege rău semnele pe care i le fac alte personaje, purtătoare ale mesajului ocult (**"țigăncile"**, Hildegard, birjarul, chiar taxatorul sau bătrânul din tramvai). Neputând să accepte noua ordine de lucruri, ceea ce se poate face pentru

Scanned with OKEN Scanner

el este ameliorarea viziunii thanatice, care devine erotică. Putem considera că în această schimbare a felului de a recepta misterul destinului constă, ca şi în cazul eroului mioritic, participarea narativă a personajului, altminteri mereu pasiv. Gavrilescu reprezintă o ilustrare a punctului de vedere profan, independent de care se fixează un scenariu mitic elaborat şi urmărit pas cu pas, acela al morţii

Motivul canicule, ca factor destructurant al realului, mai fusese exploatat, la noi, de către Caragiale, în primul rând în schiţa **Căldură mare.** În locul psihologismului caragialian, Mircea Eliade propune mai multă narativitate fantastică, pe fondul unui scenariu ocult. Gradarea trecerii de la real la fantastic este complexă, încât redimensionarea perspectivei în ordinea de lucruri mitică ocupă aproape tot spaţiul epic.

Cu toate acestea, nuvela **La ţigănci** are un perfect echilibru, pentru că reface, în spaţiul literaturii culte, şi cu procedee fantastice, mitul mioritic, transfigurarea erotică a thanatosului. Spectacolul trecerii către o altă dimensiune are şi alte antecedente folclorice, precum acelea din ritualul de înhumare. Naraţiunea este ritualică şi alegorică, atât de mult este contrazis scenariul realist, nu atât prin crearea de situaţii fantastice cât prin negarea sistematică a sensului aparent, profan.

Nici aici, fantasticul eliadesc nu este de tip terifiant, ci mitic; hiperbola structurală a textului este importanţa colosală a sensului ascuns. Logica camuflării sacrului în profan a dus, în planul creaţiei literare, la opţiunea pentru textul-palimpsest: interesul estetic se bazează pe diferenţa dintre codul de interpretare profan - aventurile unui profesor într-o casă de toleranţă - şi codul de interpretare sacru – etapele unui ritual de trecere către moarte.

Podul – colaj epic fantastic

În acelaşi an (1963) în care a publicat primul sa culegere de texte fantastice, Mircea Eliade a elaborat şi povestirea **Podul**, îmbinare de text ficţional şi ideologic, care şi-ar fi putut găsit locul în fruntea volumului, ca manifest al tipului de naraţiune propus acolo.

Evocări ale misterului

Un grup de bucureşteni călătoreşte cu trenul spre Dobrogea, şi poartă o discuţie, în timp ce se apropie de podul de la Cernavoda. Situaţia epică respectivă reprezintă rama pentru firele epice deschise în relatările lor, al căror punct comun este nararea unor lucruri de neînţeles care "**se întâmplă**". Anume, cel mai limpede se face aici referire la un tânăr ofiţer, cu preocupări oculte, care îndeplineşte rolul lui Adonis, într-un ritual reluat zilnic. El este marcat de misterul evenimentelor banale, care pot revela "**structurile profunde ale realului**" şi îşi asumă riscul să nu mai revină în lumea profană, din complexul mitic în care se pierde, ideatic, şi poate că şi spaţial. Acelaşi mister îl relevă şi naraţiunile despre două femei, lecturând într-o continuă rătăcire prin locuri publice, despre un motociclist straniu,

Scanned with OKEN Scanner

discuțiile despre pod, despre o vie de pe malul mării. Nu lipsesc scenele fantastice, precum cele din casa Stavroghin, în care se poate numai urca, nu și coborî pe scări. Unul dintre povestitori, Onofrei, demonstrează că însăși călătoria lor este un episod fantastic. Discuția se întrerupe, prin coborârea acestui călător, în stația de lângă pod.

Se poate specula asupra unei afinități de substanță a scriitorului cu opera lui I.L. Caragiale. Relația poate și urmărită și în această narațiune, în care este redimensionată fantastic un alt motiv caragialian decât acela al caniculei destructurante, amintit în nuvela **La țigănci**, și anume conversația de voiaj, care are consecințe nebănuite.

La un prim nivel, care se constituie în ramă narativă, se narează desfășurarea unei conversații în tren. Tema ei pare de neclintit: ordinea de lucruri ocultă. Fiecare participant la discuție face apel, în scop demonstrativ, la câte o narațiune. Prin revenire la primul plan epic, sunt intercalate ample fragmente eseistice asupra problemei în cauză, fragmente atribuite povestitorilor. Îndeosebi, personajul Onofrei expune un punct de vedere sistematizat, o teorie.

În interiorul ramei, fiecare narațiune, având caracter fantastic, este deschisă de o sintagmă cu caracter de leit-motiv: **"Se întâmplă tot felul de lucruri".** Aceasta este utilizată, ca incipit, de către personajul narator, relatând despre motociclistul bizar; se confirmă la începutul povestirii locotenentului cu preocupări oculte și la începutul narațiunii despre strania casă Stavroghin.

Relatările reprezintă o ilustrare a considerațiilor teoretice, insinuate în text. Onofrei, personajul purtător al funcției ideologice, încheie interpretarea faptelor fantastice cu aceeași frază, ușor modificată:

"nu vă pot spune decât atât: că ni se întâmplă, fiecăruia dintre noi, fel de fel de întâmplări, dar din nefericire , le uităm. Cu puțină imaginație, aș fi putut să vă recunosc, și atunci mi-aș fi amintit și eu tot ce-ar fi trebuit să-mi amintesc...".

Formula de început a acestor povestiri fantastice conduce , în cele din urmă, la o atitudine ideologică. Intenția narativității revelatoare este teoretizată – și de aceea mersul ideilor determină, în bună parte, structura epică: se expune teza camuflării misterului în profan, datorată amneziei și limitării omului la "**universurile abstracte pe care și le-a construit singur**"; simbolismul este osândit; se face apologia întâmplărilor care ascund misterul, precum și a metodei de a le recunoaște; implicit, sunt astfel promovate procedeele ficțiunii fantastice.

Mai multe relatări stranii și sensul lor metanarativ

În ansamblul prozei postbelice eliadești, textul în cauză ocupă un loc distinct, fapt evident și din punct de vedere structural. De la prima replică, personajul narator evocă și rezumă o altă povestire, relatată de motociclist:

"Și începu să-mi povestească. Tot felul de întâmplări stranii, cu totul neverosimile. L-am întrerupt de mai multe ori. "Dar toate astea nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

adevărate. Ştii foarte bine că nu pot fi adevărate. Le-ai inventat dumneata." Şi accidentul? Mă întrebă zâmbind. Tot eu am inventat şi accidentul?"

Evenimentul fantastic este deocamdată menţionat, limitat la precizarea existenţei sale. Motociclistul va utiliza naraţiunile **"neverosimile"** cu o intenţie demonstrativă. Tot astfel, faptele sale (inexplicabilă serie de coborâşuri şi de suişuri ale muntelui, cu motocicleta) au tot o intenţie demonstrativă, şi un aspect ritualic.

Că **Podul** are un caracter de proză experimentală şi de analiză a propriului proiect epic o probează şi reluarea şi explicitarea, în sens iniţiatic, a acestei scene:

"Cât de total putem uita esenţialul! Îl purtasem în braţele mele, plin de sânge, până la cabană, şi nu-l recunoscusem. Nu-l recunoscusem nici când mi-a spus că el e Emanuel. Crezusem că e amnezic. Mi-era milă de el. Mi-era teamă că se va rătăci, că se va pierde. Şi el venise să mă trezească pe mine, să-mi reamintească de Iosafat. Încercase totul ca să mă trezească. Urcase de cinci ori cu motocicleta panta aceea abruptă şi în cele din urmă recursese la accident. Îşi închipuia că poate sângele mă va trezi. Sau una din povestirile lui, evident, atât de neverosimile, de fabuloase. Sau poate numele lui, Emanuel."

Recunoaştem proiectul unui tip de revelaţie, care aici este delimitat, în mod analitic, în două etape: faptul profan inexplicabil (care poate fi fantastic, sau numai straniu, ca mai sus) şi explicitarea sa. Devine evident că, la Eliade, fantasticul este determinat de necesitatea impunerii unui scenariu mitic (confuzia teoretică pe care o face autorul între fantastic şi mitologic se explică, astfel). Situaţia fantastică, numai evocată ("**povestirile lui, evident, atât de neverosimile, de fabuloase**") nu constituie, deocamdată, singura sursă revelatorie. Ea se află, încă, pe acelaşi plan cu simbolologia antroponimică (**Emanuel** înseamnă "Dumnezeu este cu noi") şi cu experienţa-limită a morţii ("**sângele lui**"), ca modalităţi de **"trezire"** din labirintul profan.

În povestirea **Podul**, afirmarea misterului şi a sacrului reprezintă, în sine, un subiect epic urmărit în creşterea sa, de la stadiul intenţional, de scenariu demonstrativ, schiţat de către motociclist, la cel de eveniment evocat şi apoi manifestat în planul epic principal. Procedee ale literaturii fantastice sunt utilizate pentru întocmirea acestui scenariu. Efectul demonstrativ este maxim la final, prin angajarea povestirii-cadru în situaţia fantastică. Normalitatea iniţială a ramei epice este negată. Discuţia călătorilor nu ţine de normalitatea conversaţiilor în tren, reunirea nu este întâmplătoare şi voiajul este o actualizare a unei călătorii care a mai avut loc. Coborârea în staţia de lângă pod a personajului Onofrei este un fapt banal, care poate ascunde, pe de altă parte, ordinea mitică, în funcţie de codul de interpretare adoptat.

Scanned with OKEN Scanner

Podul de care s-au apropiat, la rândul lui, **"ar putea camufla un mister"**, şi de aceea interesează **"în primul rând lumea aceasta, profană, pentru că numai aici sunt camuflate misterele"**.

Înțelegem, din această expunere camuflată a unui program epic făcută de către un personaj în interiorul lumii ficționale, că evenimentul cotidian, în banalitatea sa, este obligatoriu pentru revelarea misterului. Aşadar, Eliade propune o generalizare a codului de interpretare mitic. Normalitatea, în această lume epică fundamental fantastică, este negarea ordinii aparente şi sugerarea sensului ocult posibil la fiecare pas.

Multitudinea tehnicilor narative implicate funcționează ca un spectacol. Amalgamul de discursuri (fantastic, eseistic realist, dramatic) cu funcție demonstrativă dă un aspect policrom narațiunii. Se succed, incluse de cele mai multe ori în replicile personajelor, scene, momente fantastice simboluri, idei. Mişcarea de procedee epice animate contribuie la jocul clasic dintre perspectiva normalității şi aceea a imposibilului.

Pledoarie pentru mister

Tehnica utilizată pentru expunerea situațiilor fantastice este aceea a povestirii în ramă, dar rama se dovedeşte, în final, a fi inclusă în proiectul fantastic. Eliade elaborează o narațiune modernă, în care epicul este ilustrativ, faptele se amestecă cu ideologia, care le creează aproape explicit. Fantasticul se manifestă în structură, prin cucerirea nivelelor narative superioare celui pe care s-a afirmat inițial, până la situația de determinare a sensului textului. Printr-o pivotare narativă de final, (tehnică predilectă în proza fantastică a autorului), se suprimă spațiul de normalitate profană. Teoria şi evocările din interiorul ramei sunt încununate de situația fantastică finală, a descinderii într-un spațiu simbolic, al Podului (scris cu majusculă). Aspectul narațiunii este retoric; pledoaria pentru mister s-a transformat, treptat, în pledoaria pentru necesitatea evidențierii sale, fapt care duce la schițarea poeticii fantastice eliadeşti: momentul fantastic va fi conceput în perspectiva unei strategii inițiatice. Textele ulterioare, unele mai bine scrise, riscă să pară schematice, față de această împletitură modernă de narativitate şi ideologie novatoare.

Fantasticul unui discurs autogenerativ: *Pe strada Mântuleasa...*

Nuvela **Pe strada Mântuleasa...** (elaborată în 1955, în afară de ultimele pagini, datând din 1967) este o altă capodoperă a fantasticului românesc. Rețeta epică de la care s-a pornit este una polifonică, în sensul că armonizează şi pune în legătură situații fantastice de pe trasee narative diferite. În această privință, textul se distinge de celelalte narațiuni postbelice, cu excepția nuvelei **Podul**.

Scanned with OKEN Scanner

Anchetarea unui învățător pensionar

Zaharia Fărâmă, învățător pensionar din București, caută, într-un bloc rezervat ofițerilor de securitate, pe un fost elev, Borza I. Vasile, ajuns maior. Acesta neagă a-l fi cunoscut. Devenit o persoană suspectă, învățătorul este anchetat, și scrie declarații interminabile. Anchetatorii se succed, și au un rang tot mai înalt, până la nivelul ministrului Anca Vogel, "**temuta luptătoare**". Declarațiile lui Zaharia Fărâmă nu ajung la vreun sfârșit, dar dezvăluie identități și stări de lucruri necunoscute, și are consecințe concrete (Anca Vogel este una dintre victime). Eliberat, învățătorul este suspectat în continuare, pentru că "**știe o sumă de lucruri**", și va fi iarăși abordat de către anchetatori în civil, dintre care unul pare a fi Lixandru, unul dintre eroii întâmplărilor evocate.

Asocierea basmului cu elemente epice moderne

Așa după cum demonstrează și acest text, în anii maturității creatoare Mircea Eliade continuă să inoveze din punct de vedere structural. Discursul pe care se mizează în această situație este unul fabulos, asemănător aceluia din basme. El formează conținutul declarațiilor lui Fărâmă. Valoarea sa fantastică provine din reinterpretarea dintr-un unghi profan, urmând codul conspirației politice.

În textul **Pe strada Mântuleasa...** se distinge un prim nivel epic, realist, constând în desfășurarea unei anchete, într-o epocă de regim totalitar. Conținutul declarațiilor celui anchetat formează al doilea nivel epic, fabulos, în esența sa, precum acela din **1001 de nopți**, cu care a și fost comparat **(18).** Aparent, aceste declarații urmează dispozițiile anchetatorilor (contradictorii, la un moment dat – primul anchetator îi cere să vorbească de Borza, apoi îi interzice acest lucru; Anca Vogel este interesată de Oana, un altul de Lixandru). Declarațiile capătă forma unor povestiri fără de sfârșit, așezate în neorânduială. Conținutul lor se îndepărtează de chestiunea inițială, dar oferă enorme felii de epos suculent, mitizând spațiul autohton, și, cu deosebire, pe cel bucureștean. Învățătorul încearcă mereu să expună faptele într-o ordine cauzală, dar explicațiile lui îl poartă mereu mai afund în trecut, într-un labirint de evocări.

Ca și în alte povestiri (cf. **Podul**), încheierea textului este determinată de către coruperea primului plan epic: personajul Lixandru, protagonist al istoriilor senzaționale, care dispăruse în chip fantastic, pare să se afle acum printre anchetatori. Lumea fantastică din care face parte stă gata să se reverse peste rama care o delimitase de planul real:

"Știe o sumă de lucruri. Și este singurul care le știe. Trebuie să mai încercăm o dată...

S-au oprit la colțul străzii.

- Încearcă tu, Lixandre, șopti celălalt."

Scanned with OKEN Scanner

Deşi intervenţia auctorială este permanentă în text, rolul de narator principal revine personajului Zaharia Fărâmă (antroponimul Fărâmă are un sens simbolic, sugerează sfărâmarea lumii unitare din vremea mitică, sfărâmare care se manifestă, aici, în principal, prin inextricabila desfăşurare narativă). Povestirile sale au un rol cathartic pentru receptorii intradiegetici: Economu, la întreruperea naraţiunii, pare **"trezit din amintiri"**; Anca Vogel, şi chiar Dumitrescu îşi contrazic rolul de anchetatori:

"Dar ce ţi s-a mai întâmplat, domnule, e de speriat! exclamă Dumitrescu cu admiraţie. Ce prieteni aveai, ce tipuri curioase. Parcă ai fi dintr-un roman."

Această ultimă frază se referă şi la metaforele narative pe care le conţine textul. Ca şi în povestirea **Podul**, naraţiunea este rezultatul unui conflict de structură. Numeroase istorii neverosimile au invadat o scenă statică realistă, aceea a anchetei. Construcţia epică primară este rudimentară. Ancheta a luat locul conversaţiei de călătorie, manifestându-se ca scenă de gen care serveşte drept punct de pornire al aventurii fantastice. Intriga nu evoluează decât prin consecinţele faptelor evocate, care se răsfrâng asupra primului nivel epic.

Personajele, prizoniere ale ficţiunii

Ordinea supranaturală a lucrurilor se impune în text în primul rând printr-un act de hiperbolizare narativă, şi doar în plan secund prin expunerea de fapte iraţionale. Spre deosebire de basm, în care situaţia fantastică are o funcţionalitate bine determinată, evenimentele fabuloase evocate de Zaharia Fărâmă şi-au pierdut măsura, par o revărsare nesfârşită. Eroarea aparţine codului de interpretare a acestor naraţiuni, cod care este unul profan, aplicat naraţiunii mitice, şi care asigură funcţionalitatea motivului fantastic al cauzalităţii infinite. În cele din urmă, învăţătorul îi face pe anchetatorii săi prizonierii unui corpus epic formidabil, care le determină destinele, şi în care par a se fi integrat, în final. Motivul ficţiunii care invadează viaţa reală, motiv de fantastic livresc, este central în povestire.

Povestirile decurg după principiul cauzalităţii, justificarea lor fiind: **"Cum să vă povestesc urmarea fără să mă întorc înapoi?"** Toate relatările par utile mersului anchetei, însă, în mod ciudat, subiectul acesteia se pierde, şi se structurează alte subiecte de interes, dependente de povestiri. În labirintul narativ s-a intrat ca răspuns la un act poliţienesc abuziv şi de aceea, ca şi eroina din "1001 de nopţi", învăţătorul este obligat să nareze. Ca şi acolo, răspunsul la agresiune este dilatarea enormă a naraţiunii:

"- De unde să încep? Se întrebă el după ce trase, adânc, primul fum. V-am spus că e o poveste lungă, care se prelungeşte mulţi ani, până pe la 1930. Şi dacă ar fi fost după mine, ar fi trebuit s-o încep pe la 1840. Căci e o poveste care ţine aproape o sută de ani."

Scanned with OKEN Scanner

Învățătorul nu ajunge să relateze începutul poveștii. Cauzalitatea infinită reprezintă o variantă a motivului fantastic al pandeterminismului (și contribuie la crearea unei zone mitice, lipsite de cauzalitate). Doar primul anchetator, Dumitrescu, încearcă necontenit să aducă la ordine pe bătrân, căutând, din declarații, să stabilească identitatea reală a fostului elev Borza I. Vasile. Ceilalți anchetatori se mulțumesc să extragă, în relatările al căror sens integral le scapă, date care par utile din punctul lor de vedere. Așa se facă că, evoluțiile de pe planul epic real sunt determinate de către descifrarea relatărilor lui Fărâmă după un cod profan.: Borza este demascat ca impostor, Economu se sinucide, Anca Vogel este destituită.

Hipertrofierea narativă, ca epifanie

Fluxul epic fabulos nu poate avea sfârșit, pentru că este necontenit generat, de către abordarea profană a narațiunii mitice. Însăși situația profană se integrează acestuia, printr-o răsturnare de planuri frecventă la finalul narațiunilor eliadești.. Valorile sacre au fost camuflate în profan, indiciu fiind Lixandru, adevăratul personaj inițiat care, din erou fantastic evocat, este adus în plan real, ca anchetator.

Prodigioasa lipsă de măsură și de sens a narațiunilor lui Fărâmă este o aparență, determinată de punctul de vedere profan. Sensul necontenit afirmat prin lipsa de control asupra fluxului narativ monstruos este inadecvarea logicii cauzale, profane. Aici intervine rolul situațiilor fantastice: (peștera lui Iozi, fata uriașă, metamorfozele de la bâlci, disparițiile, blestemele ș.a.): ele propun necontenit ieșiri din labirintul cauzalității, către plenitudinea perspectivei mitice. Narațiunea neverosimilă a ajuns, în declarațiile învățătorului Fărâmă, o metodă didactică, un act lămuritor în privința adevăratelor raporturi dintre lucruri. Dezlănțuirea narativă reprezintă o formă de manifestare în profan a sacrului, o antiteză și o negare a codului minimalizator, care închide complexitatea lumii în logica polițienească.

"Din multele, prea multele sute de pagini pe care le-ai scris până acum și din toate declarațiile verbale pe care le-ai făcut, nu s-au înțeles încă limpede legăturile lui Lixandru cu Darvari."

Codurile minimalizatoare aparțin personajelor condamnate la percepția exclusivă a profanului, precum personajul Dumitrescu, citat mai sus. Rolul lor este să ofere, ca în orice povestire fantastică, o primă perspectivă faptelor fantastice evocate, aceea rațională. Antiteza între complexitatea evocării și sărăcia interpretării profane, care nu reține decât disparițiile lui Darvari sau Lixandru, schimbările de identitate, demascarea impostorului Borza, tentativa de fraudă a secretarului Economu, are un sens satiric. Mecanica atitudinii interpretative a anchetatorilor ridiculizează epoca totalitară. Rafinamentul textului constă în a denunța un act de violență , prin prisma comportamentului agresiv în fața eposului fabulos.

Scanned with OKEN Scanner

Nuvela **Pe strada Mântuleasa...** aduce o nouă lumină asupra valorii inestimabile a actului narativ, văzut ca un act de sorginte mitică. Valoarea sa este subliniată prin contrastul cu o perspectivă dezumanizată, şi prin urmare deformatoare, a interpretării faptelor. Textul combină registre discursive, precum acela fabulos şi acela poliţist. Posibilitatea investirii cu sens a lumii a fost probată prin fabulaţie ritualizată, sentimentul de nesiguranţă şi teroare provine din agresarea acestui ritual de către evenimentul profan, cu atât mai violent cu cât el evocă o epocă totalitară.

Încheierea ciclului fantastic eliadesc

Istoriile revelatorii ocolesc sau marginalizează, în mai multe texte, intriga fantastică. În nuvelele **Uniforme de general** (1971) şi **Incognito la Buchenwald** (1974) interesul personajelor este să organizeze spectacole de teatru, discutând mult despre rolul său cathartic şi soteriologic. **Adio!** (1963) este o nuvelă dramatizată, mimând desfăşurarea unui spectacol avangardist, pe tema spectacolului însuşi. În **Şanţurile** (1977) şi **Ivan** (1977) se porneşte de la scene de război (un grup de săteni sapă, din ordin, şanţuri antitanc, cu nădejdea ascunsă de a găsi o comoară, respectiv un grup de soldaţi români poartă un ostaş rus grav rănit, cu nădejdea de a fi binecuvântaţi de către el), ambele tratate în mod parabolic: şanţurile încearcă să oprească atât rostogolirea istoriei, cât şi revelarea mitului; respectiv - ostaşul este o camuflare a Dumnezeului necunoscut şi o dovadă că spiritul este înlănţuit de către materie.

Nouăsprezece trandafiri, ultimul roman al lui Mircea Eliade

În deceniile 7 şi 8 ale secolului al XX-lea, Mircea Eliade a continuat să producă ficţiuni, în care se manifestă mecanismul epic mitico-fantastic amintit mai sus. În ordinea anului definitivării fiecăreia, aceste ficţiuni sunt: **Pelerina** (1975), **Les trois grâces** (1976), **Tinereţe fără de tinereţe** (1976), **În curte la Dionis** (1977), **Nouăsprezece trandafiri** (1979), **Dayan** (1980), **La umbra unui crin** (1982).

În ultimul roman al lui Mircea Eliade, **Nouăsprezece trandafiri**, publicat tot în exil, la Paris, în 1980 (19) mitul orfic, suprapus aceluia isusiac (suprapunerea apare explicit în text) este determinant. Faptelor expuse li se relevă, ca întotdeauna, sensuri duble, în ordinea aparentă şi în ordinea ocultă, iniţiatică. Ca şi în alte proze din această perioadă manieristă, se recunoaşte şi o altă dedublare a intrigii, pe plan profan. Pregătirea, într-o tabără în munţi, a unor spectacole, prin care să se recupereze sensul mitologic al teatrului ascunde, din perspectiva aparatului represiv, o conspiraţie, în lupta pentru putere din interiorul Partidului.

Romanul insistă, iarăşi, pe seria de semne care poate sugera suprapunerea fatală a oricărei acţiuni omeneşti, sau a destinului individual în întregul său, pe o schemă mitică. Personaje şi acţiuni există doar prin capacitatea lor de a reface

Scanned with OKEN Scanner

semnificația momentului magic din tinerețea scriitorului Anghel D. Pandele. După o noapte de dragoste din care va rezulta un fiu, la 33 de ani, în ajun de Crăciun, simțind că nu-şi poate potoli setea, oricâtă apă ar bea (momentul decisiv este, ca şi altădată, încărcat cu semne oculte, organizate, în această împrejurare, de către mitologia christică), **"Maestrul"** a trăit momentul respectiv, însă, zguduit, a fost lovit de amnezie. Intriga constă în faptul că fiul, peste ani, vine să-i ceară consimțământul pentru căsătorie. Cererea are consecințe pe două planuri: îl face pe scriitor să revină pe locurile aventurii de tinerețe; în acelaşi timp, se declanşează procesul de anamneză care va conduce la recuperarea acelei revelații.

Situațiile fantastice apar frecvent în text, pentru dinamizarea scenariului demonstrativ: semne magice, coincidențe, temporalitate repetitivă, deplasări instantanee în spațiu. Tehnica prezentării acestor scene este aceea a martorului, narator intradiegetic, în persoana secretarului Eusebiu Damian. Totul culminează cu dispariția inexplicabilă a protagonistului şi a mesagerilor ordinii mitice (Laurian Serdaru şi Niculina). Rămâne, din partea Maestrului, semnul anual al buchetului de nouăsprezece trandafiri roşii, trimis, nu se ştie cum, de unde, prin cine, către secretarul care a rămas prizonierul ordinii de lucruri profane. Numărul trandafirilor, culoarea, prilejul cu care sunt oferiți, conținutul cărții de vizită însoțitoare sunt şi acestea repere într-un labirint de semne care pare inepuizabil:

"Când ne-am întors, melancolici, pentru că plouase aproape tot timpul, am găsit în fața uşii un mare buchet de trandafiri.

- Ieri a fost aniversarea căsătoriei, i-am şoptit, oarecum ruşinat, Valeriei.

Am început să desfac tremurând hârtia de celofan, reuşind şi de data aceasta să ascund biletul.

- Păcat! a spus Valeria. Unii din ei s-au ofilit deja...

Când a intrat în bucătărie să le taie cozile, am citit repede biletul "*As always*, A.D.P. *Remember*, Niculina-Laurian".

Valeria a umplut vasul cu apă.

- Şase din ei s-au ofilit, mi-a spus.

- Au rămas deci 13, am şoptit visător. Număr cu noroc!..."

Manierism şi tendință de sistematizare a universului epic

Ultimele proze dovedesc tendința autorului de a asocia într-un corpus comun, de tip saga, toate spectacolele mitico - fantastice montate. Se poate vorbi şi de mitizarea unui spațiu, acela bucureştean, pe care scriitorul (şi aceasta este o probă a patriotismului său) nu a renunțat să îl transfigureze artistic, nici după trei sau patru decenii de exil (20). Situațiile epice, motivele fantastice, temele pasajelor reflexive sunt reluate de la o narațiune la alta şi se armonizează. Se repetă nu doar tipologia, ci şi anume personaje. Reprezentant al mitului Orfeu şi Euridice, cuplul Adrian şi Leana fusese prezentat, tangențial, încă în nuvela **Pe strada Mântuleasa,** pentru a deveni subiect central în nuvela **În curte la Dionis.**

Scanned with OKEN Scanner

Ieronim Thanase, teoreticianul funcției soteriologice a spectacolului, este preluat în **romanul Nouăsprezece trandafiri** din povestirea **Uniforme de general.** Neobositul detectiv Albini acționează în romanul **Nouăsprezece trandafiri**, ca și în **Les trois grâces** sau în **Pelerina,** ultima nuvelă eliadescă.

Din păcate, această tendință către monumental, către epopeea mitico-fantastică, este limitată de manierisme. Aura de mister a faptelor se pierde tot mai mult. Autorul este tentat să evidențieze ostentativ ordinea ocultă. Situațiile epice traduc mult prea lesne scenarii mitice fastuoase. Manifestarea lor este rigidă, lipsită de naturalețe, situație la care se adaugă, adeseori, și flora eseistică. În ultimele proze se pot recunoaște, având aceeași semnificație în evoluția narativă, mai multe expresii, reluate din nuvele **anterioare: "pentru păcatele mele, continuă Adrian, am ajuns să cânt prin cârciumi" (În curte la Dionis)** – cf. **"Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian." (La țigănci); "Femeia îi apucă mâna și i-o sărută – Adrian, măria-ta..."(În curte la Dionis) -** cf. **"Brânduș, măria-ta! strigă deodată Agripina, cuprinzându-i genunchii" (Fata căpitanului).**

Autorul a reluat, cu multă insistență, scheme epice pe care le mai utilizase în anii '30, asociate aceleia fantastice. Ancheta polițistă reprezintă modalitatea tipică de a aborda faptul mitic și a fixa, în același timp, punctul de vedere profan asupra sa **(Dayan, Pelerina, Tinerețe fără de tinerețe, Nouăsprezece trandafiri, Les trois grâces).** Motivului anchetei polițiste i se asociază speculația științifico-fantastică. De la scenariul care făcea din profan o modalitate a sacrului se ajunge deseori, în aceste ultime piese, la controlul ostentativ al cursului profan al faptelor. Astfel, ipostazei mitice a veșnicei tinereți i se asociază o tehnologie pentru a-l face accesibil oamenilor – prin recâștigarea unei funcții autogenerative pierdute a celulelor umane, în **Les trois grâces;** prin supunerea la tensiuni electrice înalte, în **Tinerețe fără de tinerețe.** Tema apocaliptică este rezolvată prin transferul unor aleși într-un alt spațiu-timp **(La umbra unui crin).** Schema evidențierii sacrului în profan riscă, în rostogolirea de fapte senzaționale, să fie interpretată ca un pretext, o convenție, pusă mecanic în aplicare.

SINTEZĂ

Proza fantastică eliadescă este reprezentată, în afara exercițiilor adolescentine, de circa 20 de texte, nuvele sau romane, din perioada 1936-1982. În anii postbelici, cele mai multe sunt nuvele; texte mai ample, romane, sau de dimensiuni specifice romanului, sunt prozele **Noaptea de Sânziene, Pe strada Mântuleasa, Nouăsprezece trandafiri.**

Lectura narațiunilor solicită un cititor atent la semnele care i se fac, semne care urmează dezvoltarea subiectului și sugerează un scenariu paralel. Dacă este să recunoaștem o teză în aceste scrieri, ea nu poate fi decât cea a camuflării sacrului în profan. În strategia demonstrativă sunt incluse, de fiecare dată, etapizarea schimbării de perspectivă, de la profan la sacru, frecvența semnelor și a

Scanned with OKEN Scanner

simbolurilor, tipuri de personaje precum inițiatul sau purtătorul de mesaj mitic, scheme proprii narațiunii polițiste, exotice, științifico-fantastice. Perspectiva sacră este aceea care se opune cotidianului, și nu evenimentul fantastic, profan, în fond, și izolat în simpla sa fenomenalitate. Ideologia sacrului camuflat în profan face ca motivul fantastic al pan-semnificației să fie fundamental în proza lui Mircea Eliade. Tipul de discurs astfel creat rezolvă contradicția dintre sacralitatea referentului și caracterul profan al povestirii moderne.

Eliade va scrie adeseori variațiuni pe aceeași temă (în cazul anumitor texte impresia de manierism este vizibilă). Sunt astfel favorizate motive fantastice precum determinarea de către destin, labirintul presărat cu obstacole (**La țigănci**) discursul neîntrerupt, ca unică șansă a supraviețuirii (**Pe strada Mântuleasa**). Majoritatea textelor conțin o istorie lineară, cu fapte inexplicabile care capătă sens prin raportare la scenarii mitice. Măsura în care ordinea mitică se dezvăluie este variabilă. În textele, mai apropiate de povestirea fantastică tradițională, în care accentul se pune pe prezentarea efectului fantastic, aceasta este doar sugerată. În altele, funcționalitatea aparatului mitic este ostentativ urmărită, uneori prezentată explicit. Scenariul narativ riguros determinat de către o sugestie mitică, și nu foarte amplu, reușește cel mai bine.

Opera scriitorului reprezintă un drum invers, de la profanul literaturii, fiică a mitologiei, la discursul mitologic. Singurele întâmplări care pot fi narate sunt acelea sacre, și gestul narativ eliadesc ne apare drept cosmologic: din haosul inițial de evenimente profane, el desprinde un sens. Convenția situației fantastice este menită să releve contradicția dintre sacralitatea mesajului și extracția profană a sa. În acești ani, Eliade nota în **Jurnal** că literatura fantastică poate fi considerată o nouă mitologie, "**pentru că întemeiază un univers propriu și asemeni riturilor dezvăluie fundamentul lucrurilor, al modurilor de a fi**" (21).

Scanned with OKEN Scanner

VALERIU ANANIA:
mitologie hawaiană şi folclor călugăresc

Ca autor de literatură, înaltul prelat Valeriu Anania (1) a încercat, în mai bine de şase decenii de activitate, mai multe genuri: proză ficțională (două volume, care fac obiectul cercetării noastre), teatru (feeria **Jocul fulgilor**, adaptată pentru teatru radiofonic încă în 1938; piesele **Miorița, Meşterul Manole** etc., prin care este readusă în atenție, în anii 1960-1970, drama mitologică), poezie (îndeosebi imnuri, chiar imnuri religioase, fabule, poeme didactice), traduceri (încununate de o nouă versiune, integrală, a **Bibliei**, în 2002), lucrări teologice, un ghid de călătorie, portrete şi critică literară, amintiri, eseuri, publicistică.

Reabilitarea mitului şi a fabulosului reprezintă acea caracteristică a creațiilor sale care asigură, într-o măsură mai evidentă decât la V. Voiculescu, legătura dramaturgiei şi a liricii cu proza ficțională; aceasta din urmă constă dintr-un roman, **Străinii din Kipukua** (1979), şi un volum de povestiri, **Amintirile peregrinului apter** (1990), ambele aparținând literaturii fantastice (2).

Romanul *Străinii din Kipukua:* în Hawaii, zei, muritori şi înviați rătăcesc în căutarea sinelui

Tratându-se de neurastenie în climatul liniştit al insulelor Hawaii, eroul narator rememorează împrejurările în care a pierdut adresa unui prieten de acolo, David Stevenson. Pe acesta, un văduv cu două fete, Unauna şi Kaena, însoțite de guvernanta lor Kuaana, l-a cunoscut în calitate de delegat al insulelor la un congres de antropologie, unde a lansat lozinca **"cine sunt eu?"**. Adresa a dispărut din portofel în momentul în care, cedând unui complot neînțeles al autorităților dintr-un mic oraş din Minnesota, naratorul, profesor ocazional, a declarat că Paciorek, mecanicul mort accidental în garajul unui prieten, este el însuşi. Eleva lui, Diana, fata vitregă a lui Paciorek, participă la complot, după ce afirmase că tatăl ei voise să o omoare, acuzând-o de vrăjitorie cu piese de şah.

Având identitatea lui Paciorek, naratorul, înstrăinat de sine, rătăceşte 13 ani prin America. În Hawaii o reîntâlneşte pe Diana, fostă pianistă celebră sub numele de Niaulani Namakana, care s-a căsătorit cu o altă fostă celebritate, inginerul Martin, pe care îl are sub control, printr-un contract juridic ciudat.

David Stevenson, regăsit de asemenea, are acum funcția de primar la Kipukua. El convinge pe matematician să proiecteze o şosea pe lave răcite, către

Scanned with OKEN Scanner

vârful vulcanului Kilaulea, care ar îmbogăți, prin atracția turistică, orășelul, însă cu prețul sacrificării unui crâng de *lehua*. Martin acceptă, pentru că el se identifică cu Ailaau, zeul alungat cândva de Pele, zeița vulcanului, la care vrea să ajungă ca să se răzbune. Se împotrivesc însă grupurile de ecologiști, în frunte cu Unauna și Kaena, care acționează precum zeițele Pele, respectiv Hiiaka. Ele își acuză tatăl că vrea să distrugă crângul, pentru a face să dispară copacul *ulu*, în care se află spiritul soției sale; cândva, David și-a înșelat soția, care s-a sacrificat pentru el, cu Diana, ipostază a zeiței-șopârlă Kina-Wahina. Pentru a împiedica distrugerea, Unauna se căsătorește cu prințul Lohiau, proprietarul crângului, după ce îl ucide și îl învie, cu ajutorul Kaenei, penru a-l aduce la condiția de zeu. Însă Lohiau o părăsește pentru Kuaana, care îl refuză și dansează împreună cu stânca Hopoe, după care se aruncă, îmbrățișate, în mare. Unauna este furioasă și are loc o revărsare de lave, care incendiază copacul *ulu*. Naratorul se simte străin și întristat că nimeni nu l-a întrebat cine este și urcă într-o luntre, plutind în derivă pe ocean.

Elemente narative

Străinii din Kipukua este un roman în 17 capitole, ale cărui evenimente sunt articulate în același timp la nivel profan și mitologic, de unde frecvența situațiilor fantastice. Acțiunile, începând cu aceea centrală, pot fi socotite ca o argumentație a caracterului alienat al unei lumi care și-a pierdut legăturile cu trecutul; personajele, fără excepție, sunt apăsate de această dramă. Textul ar putea părea, astfel, unilateral și tezist, dacă tema și ideile vehiculate (nivelul ideologic este bine reprezentat în roman) nu ar fi așezate într-un spațiu epic solid.

Prima caracteristică evidentă a acestui spațiu este exotismul, provenit din mai multe surse. Naratorul se raportează discret la alt spațiu decât acela al romanului, declarându-se est-european. Spațiu exotic sunt insulele Hawaii și văzute de pe continent, și unui cititor american mentalitatea mitologică hawaiană trebuie să-i fie la fel de străină ca și aceluia român. Exotismul este un mod de a exprima tema înstrăinării omului de rădăcinile sale etnice. Toți protagoniștii își reclamă o adevărată existență în alt spațiu decât acela în care sunt nevoiți să trăiască.

Narațiunea își asigură de la început temeiuri solide, însă în detrimentul fluidității. Deprins să monteze tablouri mitologie, autorul compartimentează gospodărește spațiul epic inițial, determinând caracterele povestirii, prin etalarea succesivă a procedeelor determinante. Astfel, la sfârșitul primului capitol (care repetă, în mic, schema romanului) s-a obținut, printr-o relatare mai întâi realistă, apoi enigmatică, senzațională și fantastică, un prim personaj având statutul ontologic de *înviat* - tuturor protagoniștilor, zei sau oameni, li se va evidenția, în cele din urmă, acest statut, reper permanent al demonstrației epice.

Sunt fixate, tot acum, o serie de motive care vor reveni în text: *mormântul gol, complotul, căutarea, lumea necunoscută, alterarea jocului de șah;* acesta din

Scanned with OKEN Scanner

urmă se află la baza uneia dintre frecventele sinteze metaforice ale mesajului romanului:

""La urma urmei, ce mare lucru? Ai încercat să-ți repari maşina, nu te-ai priceput îndeajuns, s-a întâmplat ce s-a întâmplat. Ei şi? În oraş eşti un necunoscut, nu se sinchiseşte nimeni. În ce te priveşte, nu vei putea să te mustri de moartea dumitale. Nu vei tresări noaptea prin somn, nu vei auzi paşii mortului de-a lungul pereților, nu ți se va părea că acel câine negru ce-ți trece seara prin curte e sufletul lui rătăcitor... Vei fi un om cu conştiința împăcată..."

"Şi cu câmpul de şah în completă anarhie", am zis eu uitându-mă la Diana.

"Cutia e închisă, piesele sunt înlăuntru, a răspuns ea în şoaptă. Doar câmpul e pe dinafară şi e atât de limpede, atât de liniştit!""

Capitolul al doilea este utilizat pentru a introduce alte procedee specifice genului fantastic: *expunerea fragmentelor de mitologie hawaiană*, cu rol anticipativ (se procedează, şi în această privință, sistematic, pentru că primul fragment se referă la geneza cosmică şi la sosirea zeițelor Pele şi Hiiaka pe insule), apoi *suprapunerea formulelor sufleteşti* ale zeilor şi ale pământenilor (zeița Pele, ca şi Diana, părăseşte spațiul natal, pentru a se descoperi pe sine); faptul va conduce curând la *dedublările de personalitate*, profană şi sacră, ale protagoniştilor. Evoluția unui zeu se va confunda cu cea a câte unui pământean, iar o treaptă către această situație este expunerea unor *biografii senzaționale şi neverosimile* (a naratorului, a Niaulanei, a domnului Martin etc.).

Următorul capitol prezintă încă în mod distinct faptele zeilor de acelea ale pământenilor la care se raportează, însă asistăm la un prim exemplu de *continuitate între cele două ipostaze*: domnul Martin înoată subacvatic până pe fundul mării, unde creşte nemăsurat şi joacă pe lava care se revarsă. În timp ce ecoul răspândeşte numele său de zeu, Ailaau revine la suprafață pe un con vulcanic nou format şi, după această reprezentație în care şi-a jucat propriul său rol mitic, îşi reia şedința de expunere la soare.

Scena, una dintre puținele care surprind spectacole subacvatice în literatura noastră, amestecă demențialul ritualic cu măreția geologică, iar fantasticul constă în *interpretarea antropomorfă* a unui proces geologic primordial:

"- Ailaau! Ailaau! răspundeau hăurile apelor, şi numele zeului făcea fundul mării să tremure mai abitir decât aripile peştilor şi parcă pătrundea în pământ şi ieşea din el ca un vuiet: Ailaau!

Sub tălpile țopăitoare se făcu atunci o despicătură largă şi din ea țâşni ceea ce mi se păru a fi o flacără, dar cum putea fi o flacără în apă? Flacăra era neagră şi ieşea cu mare putere din pământ şi se prefăcu într-un şuvoi de smoală ce împungea apa şi apoi se revărsa, sfârâind, pe ea însăşi. Ailaau juca acum cu tălpile pe coama şuvoiului şi se ridica odată cu el, mai mult şi tot

Scanned with OKEN Scanner

mai mult, pe măsură ce şuvoiul se făcea colină şi deal şi munte şi continua să ţâşnească prin gura din mijloc."

Paginile pe care se testează asemenea mijloace epice au meritul de a fixa atmosfera specifică, însă mută în chip derutant atenţia de la domnul Martin la ţiganii din San-Diego şi de la Kuaana la venirea zeilor pe insulă. Cel mai departe se ajunge în al şaptelea capitol, cu totul rupt de acţiune, în care se narează, conform opticii unui băştinaş, descoperirea arhipelagului de către Cook. Aici, naraţiunea se află cel mai aproape de formula monografiei mitologice, Dispensându-se de pretexte epice ale vârstei moderne a naraţiunii, precum senzaţionalul, exoticul sau fantasticul, la această formulă se va fixa celălalt volum de proză fantastică al lui Valeriu Anania, **Amintirile peregrinului apter**.

Abia al şaselea şi mai ales al optulea capitol din roman lansează intriga: David, primarul din Kipukua, este obstrucţionat de către cetăţeni, şi mai ales de către fetele sale, în încercarea pe care o face de a construi, sacrificând un crâng cu valoare mitologică, o şosea de importanţă turistică până la gura unui vulcan.

A luat sfârşit astfel o lungă perioadă de dibuire a unui curs narativ în stare să valorifice premisele epice create. Naraţiunea este acum ridicată pe o noţiune de mitologie spaţială – Niihau, insula interzisă, **"cu viaţa spânzurată în netimp"**, către care înaintează, ca spre centrul său mitologic, fără a-l atinge vreodată. Textul devine mai concentrat şi mai determinat de scheme mitice de sursă locală. Meritul acestui conflict, atât de simplu, care se deschide interpretărilor psihologice şi psihanalitice (3), este de a conduce unica undă narativă obţinută prin asocierea diverselor episoade şi procedee, precum cele amintite mai sus. Cu toate că derogările de la subiect continuă, ele sunt mult mai justificate, urmând formula parantezelor explicative.

Operaţia greoaie de montare a grinzilor epice, cu un capăt în profan şi celălalt în fantastic, în legendar sau în senzaţional a redus importanţa istoriei centrale. Episoadele care nu privesc această chestiune sunt majoritare, şi se raportează la o continuitate epică de nivel conceptual, aceea a elaborării unui tip propriu de proiect mitico-fantastic.

Cu toată unitatea conferită de viziunea epică, apoi de statutul personajelor, de continuitatea simbolurilor, de contiguitatea acţiunilor în plan real şi mitologic etc. rămâne totuşi o inadecvare structurală: în mod inutil s-a asigurat, pentru nucleul epic central, o unitate de timp, de loc şi de acţiune, proprie experienţei de dramaturg de la care, în mod vizibil, s-a pornit.

Influenţa structurii dramaturgice

Cele mai multe naraţiuni au respiraţie scurtă, conflictele sunt mai mult episodice, iar acela central, mai amplu, este fragmentat. Majoritatea paginilor se consumă montând scene şi instituind replici care să dea prilej personajelor să-şi etaleze reacţiile, sau obiectelor şi situaţiilor să degajeze un sens mitic şi simbolic. Odată degajat acest sens, naraţiunea se află în criză de subiect. Căutarea de

Scanned with OKEN Scanner

evenimente este reluată, înnoindu-se, uneori radical, câmpul epic – de obicei printr-o reprezentare mitică, expusă cu puțin înaintea ipostazierii sale în plan profan. De pildă, capitolul al X-lea construiește o scenă de grup, în jurul unei mese. Din replici se deduce momentul care fixează locul capitolului în roman: primarul Stevenson anunță că proprietarul crângului de lehua este prințul Lohiau, astfel că va trebui să se trateze cu acesta pentru construirea șoselei. În jurul mesei s-au adunat principalii actanți, care se dovedesc mereu determinați de către umbrele lor mitice: Unauna și Niaulani (= zeițele Pele și Kina-Wahina) își întorc reciproc spatele, Martin (= Ailaau) este fascinat de cutremure, David Stevenson (= Moemoe, Aukele) stârnește pasiuni feminine etc.

Această rigidizare a comportamentului actanților convine experienței unui autor de drame mitologice, însă ritualizează și face previzibil conflictul, la care participă și determinările simbolice: apariția la ferestre a șopârlelor, simbol al zeiței Kina-Wahina, provoacă o criză de isterie Unaunei, prăjitura pregătită de aceasta este **"roșie și păstoasă"**, precum lava, fiind ornată cu fructul de *olehao*, tabu al zeiței care **"clocotește"** mereu, dar va cădea curând într-un somn letargic, asemenea vulcanului între două erupții etc. Actul narativ apare ca un ritual căruia i s-au expus în prealabil premisele - condiționarea profană și orizontul mitic vizat.

Pe tot parcursul capitolului, ca și al întregului roman, ochiul creatorului de text a mărginit întregul perimetru ficțional, așa încât schema ieșirii din text printr-un act de metanarativitate este mereu la îndemână. Afirmasem că, în capitolul I este expus, prescurtat, tot drumul epic; capitolul al X-lea se încheie cu un straniu **"joc de societate"**, care, în afară de faptul că reprezintă unul dintre momentele de punere în abis ale textului, punctează încă o dată modalitatea de a ieși din lumea epică - figurinele, animate în mod fantastic și stăpânite de groaza de a nu fi desprinse de spațiul ludic, nu se mai disting între ele, și tabla de joc este abandonată:

"În clipa aceea auzii un foșnet alături și o văzui pe Kuaana desprinzându-se dintr-un ungher, în pași de dans, așa cum o văzusem sub copacul de care era spânzurat regele Parsley. Dansa în ritmul pumnilor Dianei, dansa pe lângă planșetă și-și unduia brațele pe deasupra figurinelor și le făcea să șovăie în lunecare și degeaba înclina domnul Martin planșeta până la prăpastie și degeaba cutremura Diana văzduhul cu pumnii, că figurinele șovăiau în cădere și se învârteau pe loc și parcă voiau să ia calea întoarsă și nu mai voiau să cadă.

- Să isprăvim cu neghiobia asta, zise domnul Martin trântind planșeta pe rama mesei, să isprăvim odată!"

Același act de destrămare a magiei narative marchează sfârșitul romanului: Unauna – Pele se retrage pe teritoriul său mitic, vulcanul, a cărui erupție este acum cât se poate de profană; simbolicul crâng este suprimat. Tonul adoptat este unul escatologic. Omenirea, care **"se mișca fantomatic într-un univers**

Scanned with OKEN Scanner

cenuşiu", se topeşte curând în pasta imaginarului, în timp ce naratorul, singur într-o luntre, revine în apele primordiale ale pre-ficţiunii.

Schimbul de identitate

Statutul personajelor este unul dintre resorturile scenariului fantastic. Personajele sunt condamnate **"să existe şi să se perpetueze"** sub o identitate care nu este a lor: spiritul zeiţei Pele sălăşluieşte în Unauna, a zeiţei Kina-Wahina în Diana etc. **"Învierea"** mitologică nu satisface **"nevoia dureroasă a acestor oameni de a se recunoaşte într-o istorie care-i prefigurase"** pentru că zeii înşişi sunt înstrăinaţi de sine şi trăiesc sub identităţi de împrumut. Identificarea eroilor profani cu câte unul, sau cu mai mulţi eroi mitici este o modalitate de a sugera lipsa de libertate a celor implicaţi în naraţiune. Tema damnării, prin lipsirea de rădăcini spirituale a indivizilor, este centrală în roman.

De aceea, şituaţiile mitice se lasă retrăite, însă subjugă pe cei care participă la ele. Felul de a exprima înstrăinarea de sine a personajelor se face şi prin relativizarea identităţii lor nominale, ca în această teatrală succesiune de negaţii ale numelui:

- Diana, pentru Dumnezeu!
- Care Diana?
- Niaulani!
- Care Niaulani?-
- Anahola!
- Care Anahola?
- Kiha-Wahina!
- Care Kiha-Wahina? Continuă ea să se mire. Apoi se ridică, privi lung la crater şi întrebă pe nimeni. Crezi că va erupe curând?"

Enigmaticul erou narator marchează cel mai bine ideea prăpăstiei dintre om şi mediul în care vieţuieşte, căci nu are pondere în nici un conflict. El este un exponent al statutului tuturor actanţilor, condamnaţi la înstrăinare. Creatorul de discurs nu este luat de nimeni în calcul, nu poate influenţa evenimentele, ci doar le catalizează. Deseori, rolul său este al confesorului din textele dramatice. Pe de altă parte, consecinţa acestei perspective este o complicare suplimentară a naraţiunii. Naratorul este mereu pasiv, şi ratează ocazia de a fi cel puţin un zeu al naraţiunii, ca în anume texte postmoderniste.

Coabitarea fantasticului cu viziunea mitologică

Am arătat că personajele au concomitent mai multe identităţi, mitice şi profane, fără a se recunoaşte în nici una dintre ele. Splendoarea insulelor Pacificului, cu vegetaţia luxuriantă şi geologia primară, este întinată de această lume a umbrelor, parabolă a rătăcirilor spirituale umane. Naratorul participă la toate acţiunile, dar nu este implicat în nici un fel, mitul neagă mereu semnificaţiile comune ale realului, slujindu-se de simboluri sau de obiecte banale, cu rol de

Scanned with OKEN Scanner

catalizator etc. Procesul de asociere a logicii fantastice cu determinarea obiectiv-realistă a condus, în cazul acestui roman, la o atât de semnificativă relativizare a reperelor curente încât narațiunea a părut **"lipsită de elemente controlabile"** (4). Cheia de interpretare fusese oferită totuşi de autor, şi ea constă în reducerea rolului elementelor narative care țin de planul profan.

În viziunea lui Valeriu Anania, care s-a delimitat explicit de teoria lui Mircea Eliade, profanul **"este o stare patologică a sacrului, o maladie care-l invadează dinspre periferii către centru, asemenea înghețului"** (5). De un asemenea îngheț semantic se fereşte autorul, şi de aceea asigură, printr-o răsucire permanentă către istorii exemplare, mai toate situațiile epice. Răsucirile sunt diferențiate, în funcție de importanța conflictului: acelea majore sunt reluări, în plan profan, a raporturilor dintre zeii primordiale, în momentele de geneză ale lumii şi al arhipelagului – aşadar, în centru se află narațiuni teogonice şi cosmogonice. Actele narative secundare sau amănuntele câte unei scene reflectă aspecte laterale ale mitologiei, precum legendele etiologice – despre arborele *ulu*, despre peştele *humu-humu*, despre fructul de *olehao* etc.

Procedeele fantastice sunt, la început, fixate exclusiv într-un cadru profan: dispariția fantastică a unui obiect (fotografia lui Stevenson), coincidența inexplicabilă, dedublarea, ceea ce le conferă un aspect mai convențional. Primele elemente fantastice apar, ca şi la E.A.Poe, într-o epică senzațional-polițistă. El câştigă teren în narațiuni mai ample, de tipul biografiei extraordinare (a Dianei, a lui Martin), apoi a schiței fantastice (desemnarea regelui țiganilor conform indicațiilor dansului sacru *hula*).

În cele din urmă fantasticul devine în text o instituție epică, ale cărui intervenții sunt previzibile - relaționând datele mitologice cu acelea ale observației universului contingent. Această relaționare utilizează, în general, motivul fantastic al predeterminării situațiilor profane, ca şi acela al ritualizării existenței. Ne-am fi aşteptat la mai multe momente lirico-fantastice, precum aceea a metamorfozei domnului Martin în zeul Ailaau şi a interpretării teribile a rolului său mitologic. **"Aripa visului germinal"**, pe care scontează să fie purtați eroii, după ce îşi vor fi găsit rădăcinile, ar fi putut să fie mai amplă; însă, cu toată contribuția diverselor compartimente ale prozei zisă "de imaginație", ea este mereu retezată de către dimensiunea parabolică, circumscrisă unui fenomen teribil: alienarea esenței umane.

Romanul **Străinii din Kipukua** susține, printr-o formulă epică originală, tema înstrăinării şi a însingurării umane. Exotismul romanului este acela al mentalității mitologice, în particularitățile sale macroneziene. Regiei mitologice i se adaugă ideea de fantastic terifiantă că evenimentele din timpuri mitice se cer permanent trăite, şi subjugă pe aceia care le îndeplinesc. Texul are o unitate în primul rând de viziune, rezultată din propagarea, în toate împrejurările, a unui tip specific de coabitare a sacrului cu profanul. Această viziune asigură caracterul

Scanned with OKEN Scanner

necesar, dar şi previzibil, al situaţiei fantastice. În al doilea rând, recunoaştem şi o unitate de acţiune, obţinută cu mult element dramatic, care asigură variaţia intervenţiilor fantasticului. O bună parte din efectul fantastic provine şi din exotism – fapt neobişnuit, pentru că, în majoritatea prozelor, tocmai păstrarea caracterului creditabil al expunerii condiţionează fixarea naraţiunii de planul real.

Naraţiunea este de pus în relaţie cu câteva opere importante ale literaturii române. Ca şi în cele mai bune proze voiculesciene, este remarcabilă capacitatea de a regăsi sacralitatea în funcţionalitatea iniţială a mitului, la nivel animist. Reţinem, de asemenea, că este continuată viziunea escatologică arghezian din "poemul" **Cimitirul Buna-Vestire**, speculându-se asupra statutului ontologic al unei comunităţi de **"înviaţi"**. Pe de altă parte, tentativele interbelice ale lui Eliade de a reda spaţiul exotic indian, pornind de la situaţia fantastică fundamentată mitologic, sunt aprofundate, în spaţiu pacific hawaian. În ceea ce priveşte structurarea mesajului, decisivă se dovedeşte experienţa anterioară a dramaturgului şi a poetului Valeriu Anania, ceea ce face ca naraţiunea să întârzie adeseori în succesiunea de replici simbolice sau în ilustraţii scenografice ale situaţiei epice. Savoarea acestui text provine din confruntarea ritualului, inclusiv a ritualului expunerii narative, cu indeterminările profane, şi ea este prefigurată de volume sadoveniene precum **Hanu-Ancuţei** – ale cărui urme, inclusiv la nivelul expresiei lingvistice, sunt de asemenea detectabile.

Mitizarea spaţiului monastic, în *Amintirile peregrinului apter*

La baza amplelor **Amintiri** ale peregrinului apter – 436 de pagini în volumul, apărut în 1990, pe care autorul are intenţia să-l continue cu încă unul, două sau trei (6), se află un exerciţiu narativ oral. Deţinut politic din anul 1958, autorul a avut prilejul să-şi poarte colegii de suferinţă **"prin istorie, printre oameni şi întâmplări, aşa cum îmi venea în minte, alternând semnificaţia religioasă cu mici crâmpeie de mitologie naţională şi folclor călugăresc."**(7)

Auditorii l-au îndemnat să-şi publice relatările, şi apar într-adevăr în reviste, după 1970, o seamă de încercări, însă rămâne nemulţumit de formula narativă convenţională de ghid turistic, care nu dă prilejul participării suficiente a autorului. Modalitatea după care o asemenea carte să fie scrisă **"pe dinăuntru"**, adică surprinzând lucrurile **"în sacralitatea lor"** (8) (încă de la concepţie, este vizibilă influenţa poeticii argheziene), va fi descoperită, după cum se confesează autorul, în 1974, printr-o revelaţie din care derivă prima povestire inclusă în volum, pe când celelalte sunt elaborate, conform datărilor, între 1984-1986. Tot atunci se renunţă la titlul convenţional de **Salba Carpaţilor**, împrumutat de la Gala Galaction.

Într-adevăr, ca punct de plecare al universului epic este de recunoscut formula ghidului de călătorie. Descrierile topografice, de arhitectură, de interioare, iconografice, precum şi portretizările, referinţele mitologice şi parantezele

Scanned with OKEN Scanner

eseistice sunt incluse, în cazul fiecărei povestiri, într-un grupaj de narațiuni istorice, legendare sau anecdotice. Povestirile sunt consacrate, în general, câte unui spațiu monastic, sau altui loc cu valențe legendare din preajma sa: ruinele mănăstirii Vodița (în **Întâlnire la Vodița**), Tismana și schitul Cioclovina (**Șarpele Tismanei, Cele patru domnițe**), Baia de Fier și Peștera Muierii (**Talanga**), schitul și șantierul arheologic Polovragi (**Pasărea Măiastră, Vasul de lut**), mănăstirea Hurezi (**Hrisant și neliniștea trupului său**), Oborul Caprelor de lângă mănăstirea Arnota (**Albumița**), schitul Iezer (**Iezerul amintirii**), mănăstirea Surpatele (**Neodihnitele cumpeni**), mănăstirea Cozia (**Portretul**).

Registrele în care sunt scrise narațiunile sunt diferite – grav, umoristic, anecdotic, dramatic, epopeic, grotesc, tragicomic și tragic. Se valorifică în ficțiune aspectele mai interesante pe care le oferă mănăstirea respectivă (o frescă, o legendă, o icoană făcătoare de minuni) și se reconstituie unul sau mai multe momente semnificative ale acestuia. Aparent, ele sunt menite să fixeze specificul câte unui spațiu monastic românesc. De fapt, narațiunea continuă un act de cult. Se creează, și mai ales se recreează, prin apel la istorie și la mitologie, împrejurări care dovedesc tăria credinței creștine, ardoarea dragostei de neam, râvna pentru transfigurarea spirituală a celor pământești. Fragmentele sunt asociate după o logică a episoadelor dintr-un poem, iar cele douăsprezece povestiri corespund celor douăsprezece cânturi ale unei epopei.

Astfel conceput, ghidul acordă **"crâmpeielor de mitologie națională"** un suport narativ. Câte un amănunt fantastic ajută la reformularea palpitantă a momentului glorios de istorie și de trăire creștină (exemplară este relatarea despre uciderea Brâncovenilor în povestirea **Neodihnitele cumpeni**). Ca și în romanele lui Umberto Eco, narațiunea este o modalitate de a oferi date pozitive despre un aspect ignorat al culturii: în **Tustreiul** date despre erminii și despre tehnica frescei medievale, în **Portretul** date despre estetica imnografiei bizantine. Alteori, subiectul nu mai privește istoria națională, ci mediul natural, perceput, cu aceeași intervenție a misterului, în aspectele sale serafice (**Albumița**).

"Îngere, să nu mai zbori!..." / "Preote, să nu mai mori!"

Un obstacol important apărut în momentul elaborării narațiunilor a fost fixarea rolului naratorului. Ne-am explicat această situație prin dificultățile trecerii scriitorului de la exercițiul dramaturgic la acela narativ. Rezolvarea a fost neobișnuită, pentru că s-a pornit de la ideea considerării acestui rol drept una dintre **"dimensiunile interioare ale unui anume mod de abordare a fantasticului"**(9).

Epifania așezată în deschiderea volumului este aceea a îngerului coborât pe pământ. S-a arătat prima oară călugărului Agathon, atunci când acesta copia texte sacre, și, într-un moment de iritare, a fost blestemat: **"Îngere, să nu mai zbori!..."**, replica sa fiind **"Preote, să nu mai mori!"**. Situațiile în care este antrenat îngerul sunt de teatru expresionist. În momentele cele mai înălțătoare ale acțiunii umerii îi sângerează, și el dă să zboare cu aripile care i-au fost retezate. Se

Scanned with OKEN Scanner

construieşte aici un statut al naratorului, nu foarte diferit de statutul naratorului din romanul **Străinii din Kipukua**. Se adaugă, de la început, meditaţia subtilă asupra actului narativ, a şanselor pe care le au cuvintele de a fi... întinate de către aripa transcendentă a îngerului:

"Mi s-a părut atunci – Doamne, mi s-o fi părut, ori aşa a fost? – că vreo câteva cuvinte se întinaseră şi curgeau lăbărţate de sub pulbere. O mânie de foc mi-a cuprins sufletul şi am strigat: "Îngere, să nu mai zbori!..." Odată am văzut că i se schimonoseşte faţa – faţa aceea cu zbenghi şi plină de surâs – şi că se prăbuşeşte-n iarbă. "Preote, să nu mai mori!" a strigat el cu mare tristeţe."

Cei doi se întâlnesc, după şase sute unu ani, şi se dezleagă reciproc de blestem, îngerul rămânând totuşi, apter, pe pământ. El urmează o ascultare divină, care este evidentă: însăşi construcţia textului. Trimisul de sus, lipsit de aripi, reface, aşadar, personificarea argheziană a inspiraţiei, ca de altfel şi metafora iniţială a operei acestuia – transfigurarea, în actul creaţiei, a nevoinţelor pământeşti (10). Cu toate caracteristicile supranaturale ale naratorului, se vor utiliza şi alte artificii fantastice care să dinamizeze acţiunea, precum telekinezia, vârsta matusalemică, forţa herculeană, animarea inanimatului.

Situaţia fantastică, ca miez al naraţiunii

Scriitorul nu înaintează către transcendenţe, ci către semnele lor pământeşti. Ubicuitatea şi memoria absolută a naratorului facilitează şi aici relaţionarea episoadelor presărate de fiecare dată în mai multe veacuri. Aspectul de succesiune de micromonografii monastice se menţine totuşi. La începutul fiecărei povestiri se declanşează un mecanism greoi de structurare a noului cadru narativ, prin dialoguri şi descripţii pornite de la convenţia pelerinajului. Convenţii ulterioare, precum paranteza anecdotică, investigaţia detectivistică, ne conduc în cele din urmă, până la miezul epic care va da titlul povestirii. Situaţia fantastică este creată de obicei aici, şi pune în valoare temele textului: jertfa pentru credinţă şi pentru neam, valoarea creaţiei artistice monastice, harul divin cuprins în natură.

Printr-o coordonare mai strânsă a naraţiunilor se tinde, în cazul câtorva povestiri, a se închega câte un mic roman mănăstiresc. Cea de-a şasea povestire, **Pasărea Măiastră,** are câteva personaje bine conturate şi un conflict clar, cu momente de suspans şi momente fantastice. Pe de o parte îl situăm pe blândul stareţ Eudoxiu, care a făcut din schitul său, Polovragi, situat lângă stânca Păsării Măiestre, o academie, scutindu-i pe tinerii fraţi de corvezi, pentru a-i lăsa să studieze, pe de alta se află Talasie, călugărul bătrân şi retrograd, veşnic reclamagiu. Meglea, vagabondul uriaş care ucide ursoaica, şi Panaghia, bătrâna care şi-a impus canonul muţeniei, sunt, iarăşi, personaje expresioniste.

Situaţiile fantastice intervin punctual, marcând involuţia sau progresele de pe plan moral: din plăcerea mistificării diabolice, Talasie i-a prezentat redusului mintal Meglea pe sfinţii zugrăviţi drept tâlhari meniţi să spânzure pe pereţi.

Scanned with OKEN Scanner

Cutremurat şi cuprins de o mare milă, acesta îl hrăneşte pe Mântuitorul coborât de la locul său din zugrăveală (punctul de plecare este similar cu acela din **Ciorbă de bolovan** de V.Voiculescu). Cu argumentul trăirii miraculoase sunt lovite puterile sufleteşti întunecate ale călugărului:

"- Eu te-am întrebat cu cine vorbeai?

Pe învinuit îl trecură sudorile.

- Cu Spânzuratul vorbeam.

- Cu cine?...

- Mi-a fost milă de el, părinte! Eu mâncam şi el se uita la mine şi-i curgea sângele şi mă gândeam că de când n-o fi mâncat el, săracu' , şi că i-o fi sete, că aşa e când îţi curge sângele, ţi se usucă gura şi vrei apă, dar eu nu puteam să mă urc până la el, că tâmpla e subţire şi nu mă ţine, şi atunci l-am poftit să vie el jos să mănânce cu mine, că eu aveam destul şi era mâncare muncită...

- Şi?

- S-a dat jos şi a venit."

La sfârşit, prin intuiţiile de bun psiholog ale stareţului şi prin intervenţia aceluiaşi Meglea, avanului călugăr i se zădărniceşte tentativa de sinucidere, ceea ce provoacă în biserică efectul miraculos: ochiul unui sfânt, sfredelit prin contemplarea faptelor blamabile ale lui Talasie, se întregeşte, o aripă ruptă se îndreaptă.

Pasajele referitoare la **"academie"** au altă tonalitate, apropiindu-se mult de istoriile pitoreşti ale lui Damian Stănoiu: un măgar pe care-l numesc Cucuzel este pus să citească algebra în locul fratelui care nu e în stare să ia capacitatea, un motan castrat este numit Marconi, devenind tiz al celebrului fizician.

Folclorul mănăstirilor, păstrător al mitologiei naţionale

Două surse li se pot recunoaşte în roman situaţiilor fantastice. Pe de o parte, una miraculoasă şi legendară, pornind de la **"folclorul călugăresc"** şi **"crâmpeiele de mitologie naţională"**. O altă sursă o reprezintă modul de structurare a textului, şi în primul rând situaţia specială a naratorului.

Utilizarea fantasticului nu doar la nivelul lumii epice, ci şi la cel al narării, este soluţia aleasă de autor pentru a schimba caracterul impersonal, de ghid de călătorie, pe care îl avuseseră iniţial povestirile. Intervenţia sa este un aspect al pledoariei privind valorile culturale şi morale proprii mediului mănăstiresc. Ea nu schimbă caracterul fundamental obiectiv al scrierii, însă conferă acestuia o aură mitologică şi epopeică (11).

SINTEZĂ

Lumile narative pe care le propune Valeriu Anania pornesc din mit. Modul de implicare a fantasticului în naraţiune depinde de statutul naratorului: în **Amintirile peregrinului apter** acesta este o natură angelică, cu puterile supranaturale respective, limitate de vieţuirea pe pământ. Fantasticul, în acest caz,

Scanned with OKEN Scanner

este de tipul intruziunii în planul real, discontinuu şi asociat cu fabulosul. În **Străinii din Kipukua**, naratorul este o pură enigmă, un drumeţ fără nume, natură totuşi profană, care judecă lucrurile ca senzaţionale, miraculoase, inexplicabile, aşadar un personaj terestru, mai propriu literaturii fantastice. În acest volum domină relaţia de contiguitate între planul realist şi acela supranatural.

În ambele texte insolitarea discursului prin fantastic este precedată de insolitarea sa prin exotism. Situaţiile narative nu se aliniază acelora cotidiene, în primul rând pentru că zugrăvesc medii excentrice – insule ale Pacificului, cu oameni ghidaţi de structuri mitice, respectiv insule monastice, în cadru montan.

Observaţia morală este vie în ambele volume. În romanul **Străinii din Kipukua** predomină dezvăluirea şi denunţarea răului reprezentat de către înstrăinarea omului de esenţa sa, în povestiri se reţin virtuţi şi se propun modele ontologice. Ca întotdeauna, mai autentic epică este prima situaţie, fapt care oferă încă o explicaţie pentru valoarea superioară a romanului, în raport cu naraţiunile, cu rafinate savori totuşi, conţinute în **Amintirile peregrinului apter**.

Fantasticul mitologic. Observaţii finale

În direcţie mitologică, naraţiunea fantastică prilejuieşte o reprezentare conceptuală a uni sistem de semne transcendent, şi nu doar o receptare fenomenală a unui aspect al acesteia. Referinţa la ordinea de lucruri iraţională este suprapusă cu referinţa la planul sacru. De aceea, el este mai puţin dependent de imaginarul folcloric.

Ficţiunile se sprijină pe concepţii diferite asupra relaţiei sacru-profan, pe care Mircea Eliade şi Valeriu Anania le enunţă explicit. *Camuflarea sacrului în profan*, ca situaţie specifică modernităţii, este teza care structurează opera ştiinţifică şi literară a lui Mircea Eliade. În precizările pe care le aduce pentru a se delimita de concepţia eliadescă, Valeriu Anania recunoaşte profanul ca *zonă periferică a sacrului*. De aceea, în romanul său **Străinii din Kipukua**, dificultatea nu este de a identifica scenariul sacru, ci de a-l distinge de evenimentele profane, riscând să pară incoerente datorită acestuia.

În această perspectivă, singurele întâmplări semnificative sunt ritualice. Perspectiva sacră este aceea care se opune cotidianului, şi nu evenimentul fantastic, izolat în propria sa fenomenalitate, profană în fond. Cotidianul serveşte drept paravan pentru complexe scenarii iniţiatice. Relevarea lor, după cum se afirmă în povestirea eliadescă **Podul,** este o condamnare a universurilor abstracte pe care omul şi le-a construit, ca să se închidă în ele.

Fluxul epic pare în mai multe proze inepuizabil, pentru că este necontenit generat de către abordarea profană a unui complex mitologic. O importantă consecinţă a aplicării teoriei sacrului camuflat în profan este posibilitatea de a stabili relaţii între aspecte divergente ale realului. Se manifestă tendinţa de a inventa epic pe direcţii secundare, care este în spiritul istoriilor mitologice cunoscute şi face ca textele să fie relativ ample. În unele texte eliadeşti, structurile

Scanned with OKEN Scanner

semnificative se constituie ca un labirint, ajungându-se la o vânătoare de semne, cu efect delirant, pe zeci şi sute de pagini **(Noaptea de Sânziene, Pe strada Mântuleasa).** Ca personaje, se reţin mesagerul între ordinea de lucruri naturală şi supranaturală, precum şi eroul refractar, care nu poate depăşi condiţionarea profană. Cazul exemplar este, în acest caz, Gavrilescu din naraţiunea **La ţigănci.**

O formulă literară caracteristică este aceea a monografiei mitologice a unui spaţiu, exemplificată de câteva texte dintre cele mai semnificative. Acest spaţiu este mai restrâns la Eliade (cel bucureştean), mult mai vast la Valeriu Anania – cel monastic oltenesc, în **Amintirile peregrinului apter.**

Puţine dintre textele altor prozatori (Vladimir Colin – **Pentagrama;** Laurenţiu Fulga – **Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea;** Paul Alexandru Georgescu – **Falsa moarte a lui Julio sau Ceasornicarul nătâng)** se pot încadra, prin unele dintre trăsăturile lor, acestui tip narativ.

NOTE

MIRCEA ELIADE

1. Mircea Eliade, **În curte la Dionis**, Cu un cuvânt înainte al autorului, Ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 5.
2. *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, an XXV, nr. 52, 27 decembrie 1921, p. 588-589.
3. Mircea Eliade, **În curte la Dionis,** p. 6.
4. Mircea Eliade, **Amintiri, I Mansarda,** Colecţia "Destin" (coord. George Uscătescu), Madrid, 1966, p.66.
5. Eugen Simion, **Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii**, Bucureşti, Editura Demiurg, 1995, p. 115.
6. G.Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 947 şi urm.
7. *Rampa*, an IX, Bucureşti, 22 nov. 1936.
8. cf. eseul *Fragmente,* în Mircea Eliade, **Oceanografie**, Editura Cultura poporului, Bucureşti, 1934 (reeditat 1991).
9. G.Călinescu, **Istoria...**, ed.cit., p. 959.
10. Mircea Eliade, **Jurnal, I,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 264.
11. Mircea Handoca, *Cuvânt înainte* la Mircea Eliade, **Noaptea de Sânziene, I,** Bucureşti, seria BPT nr. 1361, Editura Minerva, 1991, p. XXIV.
12. Petru Ursache, **Camera Sambô**. Introducere în opera lui Mircea Eliade, Bucureşti, Editura Coresi SRL, 1993, p. 120.
13. Mircea Eliade, **Încercarea labirintului,** Traducere şi note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 150.
14. Dumitru Micu, *Prefaţă* la **Noaptea de Sânziene, I**, ed. cit. , p. XI.
15. Dumitru Micu, op.cit., p. VII.
16. Sergiu Al.-George, **Arhaic şi universal.** India în conştiinţa culturală românească. Brâncuşi. Eliade. Blaga. Eminescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 213-214.
17. În această privinţă, v.observaţia lui Petru Ursache: *"proza lui Mircea Eliade a afirmat treptat şi sigur o concepţie personală a fantasticului"*, din vol. **Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade**, Bucureşti, Editura Coresi SRL, 1993, p. 147.
18. Eugen Simion, **Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii**, p. 183 şi urm.
19. **19 trandafiri**, Editura Ethos Ioan Cusa, Paris, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

20. În **Încercarea labirintului** (p. 34 în ed.rom.) autorul mărturiseşte: *"Orice pământ natal constituie o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, oraşul copilăriei şi adolescenţei devine, totdeauna, un oraş mitic. Pentru mine Bucureştiul este centrul unei mitologii inepuizabile."*.
21. Mircea Eliade, **Jurnal, I**, p. 586.

VALERIU ANANIA

1. Puţine dintre personalităţile contemporane ale ţării pot face bilanţul unei atât de vaste şi profunde raportări la sfera spirituală precum Î.P.S. Bartolomeu Anania (n. 1921), ajuns la treapta de arhiepiscop al Vadului, Feleacului şi Clujului. A editat, încă în 1941, revista *Dacia Rediviva*, a racolat, ca inspector cultural al Patriarhiei, tinerii apţi pentru studii, a instalat, în anii păstoririi sale în America, o modernă tipografie. Ca director al Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, valorifică numeroase manuscrise şi iniţiază serii editoriale noi. De asemenea, redactează lucrări teologice şi elaborează o nouă traducere a Bibliei.
2. Autorul anunţă, în interviuri, că lucrează *"la volumul 2 al romanului **Străinii din Kipukua**, depus la Editura Eminescu"* (interviu de Ioan Pintea, în *Steaua*, Cluj, nr. 12/1987, preluat în vol. Valeriu Anania - **Din spumele mării**, p. 214), şi preconizează alte volume de proză scurtă în continuarea **Amintirilor peregrinului apter** (interviu cu Liviu Grăsoiu, pentru Radio Bucureşti, emis la 16.02.1982 , reprodus în vol. citat, p. 238). Acesta din urmă are, pe pagina de gardă, asteriscul de prim volum.
3. De altminteri, în acord cu punctul de vedere al scriitorului, care a declarat că romanul său este *"un dialog între liminal şi subliminal, cu toată poezia şi dramatismul pe care acesta le implică"* – interviu de Ioan Pintea, în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 12/1987, reluat în Valeriu Anania - **Din spumele mării**, p. 210.
4. **Dicţionarul Scriitorilor Români, vol. I A-C.** Coordonare şi revizie ştiinţifică Mihai Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, pp.64-65. Articol de Aurel Sasu.
5. Interviu de Ioan Pintea, în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 12/1987, reluat în Valeriu Anania, **Din spumele mării**, p. 209.
6. cf. nota 1.
7. Prefaţă (a autorului) la **Amintirile peregrinului apter**, I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1990, p. 6.
8. Valeriu Anania - **Cerurile Oltului. Scholiile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru**. Editată de Episcopia Râmnicului şi Argeşului, Râmnicu-Vâlcea, 1990, p. 8.
9. Interviu de Ioan Pintea, în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 12/1987, reluat în Valeriu Anania, **Din spumele mării**, p. 209.
10. Arghezianismul scriitorului se explică şi prin împrejurarea de ordin biografic de a fi fost cel mai statornic prieten din ultimele decenii de viaţă ale marelui poet.
11. O mare parte a materialului obiectiv expus în povestiri este reluat de către autor într-un complex ghid ilustrat al mănăstirilor din Episcopia Râmnicului (judeţele Vâlcea, Argeş şi Olt): Valeriu Anania - **Cerurile Oltului. Scholiile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru**, Editată de Episcopia Râmnicului şi Argeşului, Râmnicu-Vâlcea, 1990. Expunerea este literară, iar din tipul de scris fantastic se păstrează, de pildă, formula dialogului interior între două ipostaze ale personalităţii autorului, **"Bart"** şi **"Val"**.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL MIRACULOS ȘI MAGIC

Scanned with OKEN Scanner

V.VOICULESCU: procesul de refacere a modelului epic sacru

Creaţia, ca formă a demnităţii

Regimul de dictatură comunistă a hotărât să facă din reputatul poet interbelic Vasile Voiculescu (1884-1963) un caz pentru instanţele judiciare. În august 1958 a fost arestat pentru vina de a fi rămas un creştin fervent, membru al grupării spirituale "*Rugul aprins*". În închisoare a contactat boala care avea să-i aducă moartea, fapt pentru care a fost şi eliberat, înainte de termen, în 1962. Supravieţuieşte acestui moment doar un an, însă fără a-şi mai continua activitatea literară.

V. Voiculescu este unul dintre acei scriitori care nu au urmat nici o clipă noile comandamente impuse literaturii. De aceea, nu a mai publicat nimic după anul 1947 şi a dorit să-şi distrugă opera postbelică, pentru a nu rămâne, ca motiv de glorie, celor care i-au curmat destinul creator şi l-au martirizat. Momentul a rămas în amintirea fiului său, Ion Voiculescu: **"Ionică, eu mor. Mor. M-au omorât. Nu le dau nimic!"**(1). Tocmai prin această creaţie postbelică Vasile Voiculescu devine o valoare fundamentală a literaturii.

Când, în anii 1946-1947, în urma câtorva mari zguduiri sufleteşti (pricinuite de pensionare, de izolarea sa socială, de moartea soţiei), îşi începea aventura creatoare de senectute, V. Voiculescu exersase foarte puţin proza ficţională. În anii interbelici redactase doar prima formă a parabolei **Revolta dobitoacelor,** de valoare modestă (2). Este posibil ca viitoare cercetări biografice să precizeze mai bine existenţa unui anume moment de revelaţie, care a făcut ca poetul V.Voiculescu să-şi redirecţioneze puterea sa creativă către practicarea unui nou ritual textual, cel al povestirii. **Capul de zimbru,** reprezentând primul rezultat al acestei tensiuni creatoare, a fost elaborat, conform datării, între 20-25 decembrie 1946, aşadar într-un interval de mai puţin de o săptămână, dintr-o perioadă a anului cu deosebite semnificaţii. Ca un debutant, V.Voiculescu a expediat textul la concursul de proză organizat în anul următor de revista *Provincia* din Turnu Severin; juriul (preşedinte, Victor Papilian) îi acordă capodoperei ...premiul III şi o publică, exprimându-şi, pe prima pagină, nedumerirea dacă trebuie sau nu să identifice pe autor cu reputatul poet. Naraţiunii i se pot recunoaşte similitudini cu scenele cuprinzând experienţe-limită de război, din volumul **Din Ţara zimbrului** (similitudine există şi în titlu). Rămâneau

Scanned with OKEN Scanner

destule urme ale stilului anterior al poetului, în frecventele metaforizări sau în fragmentele de poem în proză. O urmare fericită a schimbării de gen literar va fi că scriitorul va utiliza de acum înainte în epică expresia frustă, populară şi dialectală, ale cărei stridenţe fuseseră semnalate în mai multe opere lirice anterioare.

Scriitorul tradiţionalist şi **"ortodoxist"**, care îşi alcătuise, în 1944, ediţia **"definitivă"** de poezii, a fost apoi prins de febra creaţiei. În anii 1947 şi 1948 scrie, pe lângă versuri, o piesă de teatru radiofonic **(Darul domnişoarei Amalia)** şi nu mai puţin de şaisprezece povestiri.

Naraţiuni de zeci de pagini erau încredinţate hârtiei, la intervale surprinzătoare, uneori mai mici de 24 de ore. În 1949 începe romanul **Zahei Orbul**, la care va lucra, cu întreruperi, până în 1954. Determinat de exemplul ilustru şi de o viziune lirică grandioasă, poetul se exprimă apoi (din decembrie 1954) în sonete, alcătuind un volum unitar, devenit clasic încă în momentul apariţiei postume - **Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de V.Voiculescu** (1964), precum şi într-o mare cantitate de poeme, în majoritate religioase.

Cultul modelului clasic

Fundamentală în creaţia voiculesciană este religiozitatea, care se exprimă şi prin consideraţia arătată textelor clasice. Biblia este o sursă de inspiraţie la care se revine mereu, indiferent de genul abordat. De exemplu, motivul *grădina Ghetsemani* este valorificat în cunoscuta poezie **În grădina Ghetsemani,** şi în proza **Copacul lui Iuda;** în ambele cazuri accentul se pune pe reflectarea în natură a dramei sufleteşti.

Uneori, în texte de a doua mână şi în exerciţiile epice editate postum, modelul este urmat într-un mod mult prea obedient: un caracter "după Theofrast", un text după reţeta povestirilor de serie neagră **(Lipitoarea)** şi chiar unul de reţetă ştiinţifico-fantastică **(Lobocoagularea prefrontală),** mai multe tablouri rurale semănătoriste etc.

De o deosebită consideraţie se bucură şi tiparul prozei populare. Mihai Ungheanu a susţinut că *pattern*-ul prozei voiculesciene este nuvela folclorică (3), iar Mircea Braga explică prin folclor nu doar caracterul satiric, etic sau preferinţa pentru legendă, ci şi orientarea către naraţiunea religioasă a multor povestiri (4). Faţă de textele lirice, tributare şcolilor literare ale momentului, povestirile sunt mai aproape de structurile literare folclorice. Povestirea este, la origine, o specie orală, şi V.Voiculescu a valorificat această trăsătură originară a sa (5).

O proză angajată în descoperirea formelor de manifestare ale transcendentului

V.Voiculescu se distinge între scriitori nu doar prin neverosimilul reviriment literar de la senectute, ci şi prin capacitatea, fabulos ambidextră, de a

Scanned with OKEN Scanner

da capodopere deopotrivă şi simultan în lirică şi în epică. S-a căutat formula creativă care să explice această capacitate. S-a arătat că, poezia sa fiind în bună parte narativă, nucleele ale prozei pot fi recunoscute mai întâi în lirică (6), încă de aici făcându-se uz de alegorie, parabolă, apolog. Principalul izvor al inspiraţiei voiculesciene este reprezentat, pentru Tudor Vianu, de cărţile sacre şi de tradiţia mistică (7). Mai recent, Florentin Popescu crede că între proza şi poezia autorului nu se pot pune bariere, căci sunt din acelaşi strat de dezvoltare (8).

Şi în poezie, şi în proză, anume repere tematice, formale, ideologice sunt cultivate statornic. Orientări comune sunt trăirea mistică, pasiunea răscolitoare, autohtonismul, pitorescul românesc. Textele lirice se încadrează speciilor odă, poem sacru sau erotic, pastel, alegorie, mai târziu sonet şi meditaţie religioasă. Pentru ultimul volum de poezie, desăvârşit în anii premergători arestării (1954 – 1958), scriitorul a optat pentru o singură specie lirică – sonetul. Nu numai în poezie este limitată inventivitatea formală. Scriitorul a abordat poetica prozei abia în anii maturităţii, mai întâi cu destulă condescendenţă, cel puţin declarativă. Poate că în primul rând de aceea, cu toată diversitatea de forme, doar rareori V.Voiculescu se îndepărtează cu adevărat de un tip narativ fundamental, cel al povestirii. Acesta este aplicat cu mari variaţii, aşa cum variate sunt şi tonalitatea, amplitudinea, precum şi valoarea textelor. Având, în limitele acestui tip, un apetit experimental mai mare decât acela sadovenian, scriitorul produce, în mai puţin de doisprezece ani, mai multe zeci de texte scurte şi lungi, cu sau fără ramă narativă, grave sau umoristice etc.

Traseele interioare ale prozei nu se explică suficient prin constatarea continuităţilor cu poezia, sau prin etalarea atu-urilor unui povestitor înnăscut. Observarea cronologiei textelor este în şi mai în mică măsură utilă: subiectele abordate, personajele, tehnica povestirii etc. nu se ordonează, în restrânsul interval de unsprezece ani şi jumătate, urmând acest criteriu. Nivelul naraţiunilor oscilează, de-a lungul anilor, între capodoperă şi exerciţiu epic, făcându-ne să regretăm lipsa unei ediţii antume, care ar fi eliminat din discuţie cel puţin unele dintre extremele inferioare.

Principiile ordonatoare se deduc din faptul că proza voiculesciană este dominată de problema transcendenţei. Textele sunt cu mult mai unitare din punct de vedere tematic decât din punct de vedere valoric. În această privinţă, interesul constant al scriitorului se îndreaptă către aria fenomenologică fantastică, îndeosebi spre metempsihoză, spiritism, magie, solomonie, licantropie, divinaţie, telekinezie şi puteri paranormale, în general. Alături de sugestia supranaturalului este prezentă observaţia realistă a fenomenului inexplicabil - fapt care consolidează formula narativă fantastică. La nivelul povestirilor biblice, evocarea miracolelor cunoscute ocoleşte expunerea hieratică, prin dramatizarea scenelor, şi, în general, prin redarea a cât mai multor amănunte concrete din episodul tratat.

Relevarea formelor de manifestare ale transcendentului reprezintă

Scanned with OKEN Scanner

preocuparea constantă a narațiunilor voiculesciene, de unde caracterul organic al operei şi relațiile armonioase între părțile sale constitutive.

TRANSFORMĂRI ALE NARAȚIUNII BIBLICE

Mai multe dintre narațiuni sunt religioase, având ca punct de plecare textul biblic (mai ales acela evanghelic). Elaborate în perioada comunistă, ele au putut fi adunate într-un volum doar postum. Critica literară a atâtor decenii de ateism s-a preocupat, atunci când nu le-a ignorat, să minimalizeze rolul lor, să le răstălmăcească sau să le prezinte sub nume improprii – parabolă (care este doar un procedeu al acestor texte), proză de *inspirație* religioasă, proză livrescă. Dispărând constrângerea ideologică, a apărut, în mod simetric, riscul supraaprecierii lor.

Tablouri sacre: *Lupta cu îngerul; Bunavestire; Toiagul minunilor*

Unele texte, reduse ca dimensiuni, dar de o mare poezie a sacrului, refac tablouri biblice: **Lupta cu îngerul, Bunavestire, Toiagul minunilor.** Narațiunea evoluează de la etalarea împrejurărilor concrete ale epifaniei, până la viziunea mistică extraordinară, care surprinde modelarea omului şi a materiei de către forțele spirituale. Prozele se referă necontenit la miracol, urmărindu-i însă efectul din perspectivă profană - situație specifică opticii fantastice.

În **Bunavestire**, într-o viziune care valorifică şi discursul gnostic (Maica Domnului este **"creația plastică universală, Eva cosmică, mireasa duhului zămislitor, adorabila"**), faptul miraculos este privit din perspectiva derogării de la o lege astronomică: datorită lui întârzie răsăritul soarelui. Aceeaşi nevoie de raportare a miracolului la concret face ca imaginea Vestitorului, Arhanghelul Mihail, să se suprapună cu lumina solară.

În textul **Toiagul minunilor,** îngreuiat de explicații teologice, se distinge scena, originală, în care profetul Moise, **"omul toiagului"**, şi nu **"omul cuvântului"**, caută să înțeleagă, la capătul vieții, de ce i se refuză mântuirea. În **Lupta cu îngerul**, unde naratorul se referă cel mai mult la psihologia profană, se ajunge până la momentul relativizării, prin ambiguizarea evenimentului material cu acela spiritual, a miracolului:

"Îngerul a fost? Dar s-a hărțuit cu el afară, în luncă? Sau în lăuntru, în gând? Fusese o luptă sau o meditație? Zăvozii lui o ştiau mai bine, căci nu dăduseră nici un lătrat."

***Copacul lui Iuda; Demoniacul din Gadara:* fantasticul, ca moment inerțial în receptarea miracolului**

În alte proze, ermetismul textului sacru inițial este atenuat prin crearea

Scanned with OKEN Scanner

unui ecou al conflictului dramatic în natură (procedeu sadovenian, dominant în **Copacul lui Iuda**), prin dramatizare, prin recursul la stratul simbolic sau la situația fantastică.

Ca o tehnică specifică de trecere de la eposul sacru la narațiunea profană este de recunoscut dedublarea, printr-o situație simbolică, a momentului miraculos. În **Demoniacul din Gadara** (1956), povestire cvasioriginală, este de menționat cu deosebire scena călătoriei nocturne, care o anticipează pe aceea cunoscută, a vindecării demonizatului. Amplul fragment care prezintă, în mod apocrif (povestirea poartă, dealtfel, subtitlul **File dintr-un apocrif**) furtuna nocturnă de pe mare, în drum spre Gadara, dezvoltă motive tipic fantastice, precum demonizarea materiei, **"inlunația"** malefică (motiv reluat în **Sezon mort**), vraja, anomalia temporală.

Recunoaștem, ca și în alte proze, recursul la procedeul clasic al gradării trecerii către situația fantastică. Mai întâi, este vorba de insistența pe detaliul (vestimentar, meteorologic) concret, apoi de înfiripparea unui dialog, de oarecare tensiune, care să reliefeze relația, tradițional hieratică, între Mântuitor și ucenicii săi. Consemnăm apoi abandonarea divinului, ruperea de miracol și recăderea în profan:

"Ucenicii, socotindu-L că doarme, își luaseră cu desăvârșire grija de la El... Îl uitaseră... Nu se mai gândeau decât la ei, la osteneala lor, la ciuda și ura împotriva cetății blestemate, cu tărâmul bântuit de demoni."

Elementele materiale intră, treptat, în stăpânire demonică:

"Apele se făceau tot mai grele, vâscoase, se împotriveau lopeților și-i osteneau peste măsură. Barca sta uneori locului, încleiată"; "barca izbutea să facă nu o alunecare, ci abia o zvâcnire afară din apă".

Urmează răzvrătirea demonică, ascunsă încă în verosimilul unei furtuni marine (deși a uneia iscate din senin) :

"La această provocare apele, până atunci moarte, se burzuluiră și răspunseră numaidecât, printr-un clocot adânc. Dintr-o dată marea se solzi, apoi se zburli, se acoperi de crețuri care crescură repede, plescăind din limbi din ce în ce mai lungi"; "Și, lucru ciudat: în spatele lor, ceva mai departe, apele erau încă liniștite, ca un liman care îi îmbia să se întoarcă."

Stihia este potolită prin intervenția autorității divine. **"Duhul"**, sefirot suprem, prezentat în expozițiune - metodă încă stângace de montare a actanților fantastici - stăpânește din nou apele. Se revine la tipul de discurs miraculos :

"Lângă El liniște, locul zvântat.

–Ce este, Andrei? Ucenicul privea năucit. Unde era furtuna? Strigă totuși:

- Rabi, pierim! Ne înecăm. Și tăcu rușinat, ca și cum ar fi spus o minciună. Isus se coborî de sus, din rânduiala lumilor, iarăși între ai săi. Deschise ochii, se ridică... și înțelese: furtuna nu era decât vrăjmașul, marele potrivnic."

Scanned with OKEN Scanner

Valurile cu înfățișări demonice sunt pacificate, printr-o aspră certare. Talazurile, îngrozite, se târăsc **"ca niște bestii bătute"** spre Gadara. Perspectiva fantastică o înlocuiește pe aceea miraculoasă, pentru a sugera că inerția perspectivei profane îi stăpânește pe ucenicii refractari la înțelegerea puterii Logosului.

Scena fantastică se stinge, o dată reintrarea ucenicilor sub ascultarea Învățătorului.

Povestirea ai cărei pași mai importanți au fost amintiți funcționează ca o bună ilustrare a diferențelor teoretice care s-au făcut între tehnicile textului miraculos și fantastic, de către R.Caillois sau Tz.Todorov. Fantasticul s-a manifestat ca o explicitare, a dezvăluit psihologia profană. El este un dublu al evenimentului miraculos al vindecării demoniacului. Percepția supranaturalului s-a făcut mijlocit, din perspectiva ucenicilor - modalitate clasică de a fixa statutul ambiguu al acestui tip de eveniment narativ. Și în această privință se poate vorbi de o punere în scenă încă stângace, cu o ambiguizare fantastică realizată prin comentariulu auctorial:

"în aceeași clipă – *așa li se păru lor* –(subl. ns.) **fără să se mai fi clintit din loc, se găseau la țărmul Gadarei, unde, ca dintr-un vis treaz, coborâră."**

Mântuirea smochinului; Adevărul: fantasticul, în formula textului apocrif

Textul apocrif presupune existența unei curiozități profane, alterând religiozitatea primară la care se face referință. Narațiunea miraculoasă care rezultă este substanțial diferită de textul religios. De aceea eposul este adeseori însoțit de comentarii ale fenomenului religios. În **Mântuirea smochinului** (1948) luăm cunoștință de un asemenea episod din viața Sfântului Apostol Ioan. Aflat, la bătrânețe, în insula Patmos, apostolul evocă mustrarea de către Isus a smochinului neroditor, și arată astfel unei cete de cărturari păgâni în ce constă adevărata frumusețe. Episodul fantastic survine acum: înaintea acestora, cel care a înțeles tâlcuirea și prețul frumuseții este smochinul însuși, care se ivește pe insulă și își cere iertare. Textul argumentează, ca și alte câteva (**Căprioara din vis**, **Fata din Java**) o poziție estetică – în cazul de față aceea că frumosul constă în funcția de reprezentare a adevărului.

Un alt eveniment apocrif din viața Sfântului Apostol Ioan este relatat în **Adevărul** (1952). De reținut încheierea, cu elemente de poetică a narațiunii supranaturale: o predică despre Adevărul-Isus este întreruptă câtăva vreme de o eclipsă de soare. Momentul fantastic a fost plasat, în ambele texte, la final, ca un punct culminant al narațiunii demonstrative. Față de **Mântuirea smochinului**, în care perspectiva fantastică este activă în text, enunțată din perspectivă auctorială, în **Adevărul** se aduce în atenție momentul formării sale: ucenicii proclamă forța spirituală a predicii, atribuindu-i, în ciuda explicațiilor apostolului, puterea de a fi oprit în loc soarele:

Scanned with OKEN Scanner

"Şi binecuvântându-i cu sărutare pe fiecare în parte, Ioan le dete drumul.

Dar ucenicii, risipindu-se, duseră vestea că puternicul Apostol înadins poruncise şi dobândise, pentru ei, întunecimea soarelui."

FERVOARE MISTICĂ ÎN CADRE LAICE

De la scene sacre, în care prezența și învățătura divină sunt explicite, se trece, prilejuind noi posibilități de manifestare ale fantasticului, la expunerea mesajului divin în condiții laice, prin fapte simbolice și parabolice. În această situație se află textele **Ciorbă de bolovan, Sacul cu cartofi, Perna de puf, Schitul de ceară, Revolta dobitoacelor.** Izvorul livresc, biblic, nu a secat, dar curge acum subteran, purtând sensul. Pe această treaptă se schimbă și decorul, autorul procedând la autohtonizarea narațiunilor – proces similar evoluției din poezie, unde momentul corespunzător ar fi acela al **Poemelor cu îngeri.**

În ceea ce privește fantasticul, acesta este determinat în mod clasic, pornindu-se de la schema de organizare a unui cadru realist inițial.

Revolta dobitoacelor: un început de drum

În **Revolta dobitoacelor** (1932), cea mai veche dintre povestirile lui V.Voiculescu, acest cadru este convențional, și constă în schițarea unei gospodării de epocă protoistorică (**"paloșe de bronz", "carul primitiv, cu roata otova dintr-o singură bucată de trunchi", "animale îmblânzite").** Animalele stau de vorbă, fabulistic, și complotează contra omului, însă până în momentul în care deosebesc, lângă bărbatul căzut în rugăciune, îngerul, și fug. Schița epică s-a îmbinat cu fabula animalieră, pentru constituirea momentului de fervoare mistică.

Celelalte texte corespund unei experiențe de viață autentice, manifestând o tendință către creația de medii, vizibilă deja în prozele biblice. De aceea și elementul mistic apare cu mult mai autentic. Fenomen curios, narațiunile se organizează în tandemuri.

Sacul cu cartofi. Perna de puf: investigații în mediu iudaic, cu momente de fantastic

Dintr-o idee literară prezentă și în folclor, a speculării impactului Noii Legi asupra unor conștiințe iudaice, au rezultat textele **Sacul cu cartofi** și **Perna de puf** (1954).

Primul, având ca subiect drama unui tânăr evreu aflat în căutarea adevăratei religii, este o succesiune de dialoguri, o scenetă camuflată (are chiar indicații regizorale), cu mult dramatism al trăirii ideilor. Cadrul de discuție este postul de poliție al unui mizerabil târg de graniță basarabean, în care perspectiva unei religii universale propusă de către un tânăr vizionar, Itic, este acceptată de un

Scanned with OKEN Scanner

spirit simplu, precum paznicul acelui post. În schimb, ea este primită cu groază şi de preot şi de rabin, robi ai culturilor respective. Arestarea şi apoi sinuciderea vizionarului ilustrează respingerea râvnei mistice într-o lume secularizată. Momentul final este organizat după motivul dispariţiei fantastice, dezisă însă de către o explicaţie raţională:

"- Domnule poliţist, cu Iţic n-a fost tocmai o minune, spuse el grav.

- Cum, o întorci acum? se sperie.

- Iţic a ajuns numai la pragul minunii.

- Numai la prag? Ce vrei să spui?

- Veniţi cu mine, îl pofti evreul, aprinzând lanterna...

Şi coborî iar treptele scârţâietoare. Comisarul îl urmă înăuntru. Nuhăm închise uşa.

- Spânzurat? răcni îngrozitor poliţistul. Cum nu l-a văzut nimeni?"

Superioară artistic, povestirea **Perna de puf** ne poartă, o dată cu scriitorul Philadelf, care se documentează, prin mahalaua evreiască din Bucureşti, printre **"caftane şi levite orientale, laibăre lungi, talare vărgate, caţaveicile şi şalurile moştenite de la strămoşii veniţi din Polonia, perciunii de sub jobene soioase, bărbile sure de sub tichiile hahamice, toate de la anume ceas eclipsate de şicul celei mai rafinate mode pariziene"** – enumerarea de elemente pitoreşti este o voluptate a scriitorului. Se face referire la o dorinţă de dincolo de fire pe care o manifestă unii evrei aflaţi pe patul morţii, dorinţa de a fi botezaţi (**"Tevila!"**). Taina este mărturisită de către apostatul David, care a trecut prin această încercare:

"- Pe urmă, îl îndemnă ca un ecou surd tânărul.

- Pe urmă ies numai doi: îngerul morţii, cu sufletul scăpat de ispita botezului, şi ceauşul cu perna, care-i rămâne plată.

Înăuntru rămâne mortul cu faţa vânătă de năduşala pufului, şi nasul strâmb de apăsarea ceauşului, dacă bolnavul a fost mai voinic şi nu se lăsa... Atunci slujitorul sinagogei are de furcă până-l potoleşte şi-l dă liniştit familiei.

Se lăsă o tăcere lugubră.

- Ai fost şi dumneata un asemenea bolnav greu?

- Da, spuse bătrânul, tremurând. Dar atunci eram în putere..."

Cu o mare artă a localizării misterului în împrejurări prozaice ale vieţii, se aduce în discuţie cazul ceauşului Malamet, care murmură inavuabila dorinţă şi este ucis de propria fiică, cu ritualica pernă de puf. Tensiunea epică se acumulează treptat, pe de o parte din investigaţiile tânărului Philadelf asupra misterului perinelor de puf acumulate de către ceauşul sinagogii, pe de alte din revelaţiile oferite de către David asupra straniilor revelaţii spirituale ale unor agonici. Situaţia specific fantastică se constituie interior, la nivelul motivaţiei strigătului **"Tevila!"** - este el sau nu este explicabil psihologic? Intenţia unei explicaţii

Scanned with OKEN Scanner

raționale (Malamet, aiurând, nu cere botezul, ci repetă vorbele celor aflați în aceeași situație și uciși de către el) este aparentă - explicația nu risipește, ci evocă multiplicativ aceeași trăire mistică. Miracolul nu este contrazis, însă naratorul îl situează acum într-o perspectivă profană, în care pare neverosimil. Această perspectivă dă prilejul introducerii unei dramatice situații probatorii, implicând elemente ale tehnicii fantastice, precum suspansul sau ambiguitatea, amintite anterior.

Schitul de ceară. Ciorbă de bolovan: autohtonizarea miracolului

Așa cum se întâmplase și în lirică, retorica miracolului este în cele din urmă naturalizată în cadru rural românesc, într-un alt tandem de povestiri - **Schitul de ceară** și **Ciorbă de bolovan.**

În **Schitul de ceară** (1947) (9), intriga se constituie prin confruntarea dintre două ordini spirituale, cea păgână, reprezentată de un personaj tradițional – vrăjitoarea bătrână, și cea creștină (opoziția respectivă este emblematică pentru proza voiculesciană). Văduva Profira, disperată de lipsa de putere a sfaturilor practice, mai întâi, apoi a **"moliftelor"**, în a stăvili molima din prisaca ei, cere, cu moartea în suflet, ajutorul vrăjitoarei. Mândră de izbânda asupra **"bisericoasei"** văduve, vrăjitoarea îi impune o vindecare care presupune batjocorirea unei sfinte taine: Profira este îndemnată să fure împărtășania din Sfântul Potir și să stropească cu ea stupii bolnavi. Ea a sorbit, sau i s-a părut că a sorbit (moment de ambiguitate fantastică, abil speculat până la sfârșit) băutura sfântă. Pângărirea a constat nu atât în încălcarea locului tabu, cât în utilizarea sacramentelor în scop magic.

Se intră în determinarea fantastică, Violentarea unui misterului creștin determină o serie de evenimente supranaturale, care au sensul de a sublinia intensitatea frământărilor interioare ale eroinei. Ele sunt expuse din punctul de vedere al protagonistei (prilej de relativizare a lor, în sens fantastic): pătrunzând în altar, văduva simte o durere **"care-i aminti de durerile facerii"**, are gura plină de **"foc"**, de **"văpaia ce zbucnește când o deschide"**. Expunerea se face apoi auctorial, fixând momentul de fantastic psihologic: deși comportamentul femeii pare să-l contrazică, preotul descoperă că Sfântul Potir este neatins. Rezolvarea conflictului se face în sensul miraculosului pur: stupii tratați se vindecă, și împrejurul fiecărui strop căzut se găsește, lucrată în ceară, o miniatură de lăcaș sfânt.

"A doua zi începu, singură, retezatul prisăcii... Sta acolo, zămislit din ceară albă ca zăpada, un sâmbure de chivot mărunt, aidoma cu o bisericuță mică numai cât o lacrimă, dar atât de amănunțit și desăvârșit lucrată, că nu-i lipsea nimic, uși, ferestre, turle, pridvor, din câte se cuvin unui sfânt lăcaș."

Pe parcursul demonstrației, posibilitățile de sugestie ale fantasticului, angajate la un moment dat, au fost abandonate. Amănunțirea miracolului, în stil diminutival (**"bisericuță", "piciorus", "țintișoară"**), este supărătoare.

Scanned with OKEN Scanner

În povestirea **Ciorbă de bolovan** (1954) apare mai limpede preocuparea de a se pune rânduială în profuziunea de percepții miraculoase. Pentru aceasta, este extinsă figurația realistă, detaliindu-se (din experiența de medic de țară a scriitorului), elementele mizeriei rurale. Într-un sat soseşte un străin cu vorba blândă, care reuşeşte să încropească, colportând ingredientele, un fel de prânz al săracilor, cu care satură comunitatea . Pentru un moment, faptul le apare tuturor drept o minune – însă adevăratul miracol este adunarea la un loc a voințelor viciate de egoism. Pentru că a înțeles ce s-a petrecut în satul ei, Ilina trăieşte răsplata epifaniei, prin coborârea din zugrăvelile bisericii a sfinților şi a lui Isus, prototip al străinului care a îndestulat pe săraci. El se întoarce, călăuzit de doi apostoli, din satul în care a căutat să introducă lumina omeniei. Sfârşitul cuprinde motivul deşteptării din vis, la care este anexat un epilog de tip final deschis, neavenit.

Povestirea se dezvoltă pe motivul de fantastic popular al călătoriilor lui Dumnezeu pe pământ. În intenția de a păstra deopotrivă atât mistica, cât şi forța conflictului profan, s-a recurs la un compromis structural, nesatisfăcător: povestirea conține două părți distincte, oglindă mistică a celei dintâi fiind cea de a doua, în care faptele îşi relevă explicit sensul lor **"în Cristos".** S-ar părea că ne aflăm încă la vârsta narațiunii sacre, în care, pentru a deveni inteligibil, comunicabil, evenimentul profan trebuie tălmăcit în termeni religioşi. De fapt, hieratismul sacrului este absent, scena miraculoasă din biserică funcționează în limitele unei ilustrări anecdotice şi pitoreşti a noțiunii morale –iubirea şi solidaritatea obştească.

Relevarea atitudinea colectivității în fața supranaturalului se face printr-o fină observație: sătenii disprețuiesc minunea psihologică a concilierii şi lucrării în armonie (**"se chema că făcuse cu şoalda"**), şi râvnesc la minunea nu atât lucrativă, cât irațională, **"neaoşă, nu de asta omenească"**, la care să nu participe, ci să li se impună. Surprinderea acestui aspect al mentalității populare poate servi şi ea drept explicație pentru orientarea autorului, în majoritatea textelor, către investigarea actului ritualic spectaculos.

În **Ciorbă de bolovan,** ca şi în **Schitul de ceară**, paginile realiste ocupă un loc mult mai amplu. În percepția cadrului rural nu se neglijează condiționările sociale, ca şi detaliile de peisaj (în ambele cazuri, al doilea text este mai idilic). Limbajul este creator de concret epic şi face să trăiască organismul, inevitabil scheletic, al parabolei. Dialogurile între țărance sunt construite fără cosmetizări şi cu simț dramaturgic:

" – Vino soro, să vezi ce n-ai crezut niciodată.

- Ce?... Ce?...

- Ciorbă de bolovan, spunea ea cu fală, pătrunsă acum până-n măduva sufletului de încredere în omul minunat.

- Cum, fa? Ce, eşti nebună?

Scanned with OKEN Scanner

- Zău, să-mi saie ochii dacă mint! Şi o pornea iar la goană.

- Unde, fa?

- La alde Vlad în bătătură, zvârlea ea răspuns peste cap."

Hagiografie, în romanul *Zahei Orbul*

La aceste texte este de adăugat romanul **Zahei Orbul** (încheiat în 1954), care urmează modelul unei hagiografii, însă a uneia care are ca subiect pe omul profan, angajat într-o odisee a recâştigării vederilor (vizată este, mai ales, recâştigarea vederilor sufleteşti). Ca şi în romanele picareşti, sunt parcurse rând pe rând mai multe medii de viaţă, cărora li se epuizează specificul prin câteva mişcări epice: spitalul, tagma orbilor bucureşteni, cerşetoria în mediul rural, grădinăritul pe moşia boierească, ocna etc. Câteva momente fantastice, prilejuite de îndeletnicirile de solomonar ale ocnaşului Şerbotă, fascinându-şi auditoriul cu divinaţii şi convorbiri cu şobolani (motivul înţelegerii graiului animalelor ţine de fantasticul folcloric şi este reluat în mai multe povestiri), sunt create în acest ultim episod amintit.

Partea finală a romanului, **În satul Cervoiului**, este cea dintâi elaborată (în 1949) şi are un statut autonom. De fapt, ea trebuie să fi fost concepută iniţial ca povestire independentă (un indiciu al acestei situaţii este că se reia, în mod inutil, portretul fizic al lui Zahei). Personajul central este acum preotul Fulga, hoţ de cai pocăit dintr-un sat buzoian, iar subiectul este construit pe modelul parabolei orbului şi slăbănogului, care îşi compensează neputinţele. Se relatează mai întâi, cu fior religios, despre transformarea puterilor trupeşti, **"sleite"**, în puteri paranormale Apoi, pentru concretizare, revărsarea harului divin este surprinsă în câteva memorabile scene de iatromagie, precum aceea a recăpătării parţiale a vederilor de către Zahei, prin punerea mâinii binecuvântate pe creştet:

"Popa, însufleţit, îi citi iar în creştet. Lacrămile udară capul orbului, care încovoiat sufla din ce în ce mai greu.

- Încep să zăresc, răcni el deodată ca un nebun...

Popa cutremurat îşi ridică dreapta...

- Iar mi se întunecă, ţipă el. Nu lua mâna de pe mine, părinte...

N-o lua, zbieră din răsputeri orbul. Pune-o la loc.

Preotul, clătinat, coborî palma, o rezemă de ţeasta golaşă, şi se afundă iar într-o fierbinte rugă.

Sub el orbul plângea domol.

- Cu fiecare lacrimă mi se topeşte un fir negru de orbenie, spunea el popii. Părinte, nu mă lăsa.

- Cum? Îl întrebă cu spaimă preotul.

- Aşa ca printr-o cârpă prubuluiesc faţa pământului. Ici e ceva, ca o piatră, ori o buturugă."

Scenele miraculoase fac parte dintr-un scenariu al pocăinţei şi perfecţionării în duh al nevolnicilor. Orbenia este înţeleasă ca o şcoală a lui

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu, Zahei ajunge să vadă **"ochii heruvimilor"**. Se reiau motive din alte narațiuni biblice, precum șarpele de aramă care se confundă cu acela fizic, din **Toiagul lui Moise**, sau cinstirea sacramentelor de către **"alți poporeni"** decât oamenii, ca în **Schitul de ceară.**

Elemente ale spiritualității primitive

O a treia orientare a prozei constă în relevarea formelor pre-creștine, primare, de sacralitate. Se identifică situații excepționale, neverosimile, fantastice, care se constituie ca semne ale lucrării divine. Transcendentul apare ca acționând în lume, deși nu prin minuni pilduitoare, ci prin manifestări ale spiritualității primitive, fie în realitatea profană fie, mai ales, în cadre marginale, arhaice.

În lumina acestui program, cele mai multe dintre povestirile voiculesciene caută să fixeze unități minimale de sacralitate. Formele spirituale avute în vedere realizează, în ansamblul lor, un sistem al religiozității primitive, în care se disting aspectele:

- ***relația cu spiritualitatea animală*** **(Alcyon sau Diavolul alb, Ciobănilă, Vaca blestemată)**;
- ***osmoza om-mediu*** **(Misiune de încredere)**;
- ***forța probatorie a semnului divin*** **(Proba)**;
- ***sugestibilitatea*** **(Șarpele Aliodor, Farsa, Moarte amânată, Sezon mort)**;
- ***strigoiul*** **(Lipitoarea)**;
- ***magia, albă sau neagră*** **(Iubire magică, Sakuntala, Lacul rău)**;
- ***extazul hedonist*** **(Chef la mănăstire)**;
- ***influența duhurilor rele*** **(Ispitele părintelui Evtichie)**;
- ***paranormalul și puterile sufletești oculte*** **(Viscolul, Behaviorism, Căprioara din vis)**;
- ***licantropia*** **(În mijlocul lupilor, Schimnicul)**;
- ***totemul*** **(Lostrița, Ultimul Berevoi, Pescarul Amin)**;
- ***spiritul înlănțuit de materie*** **(Lobocoagularea prefrontală)**.

De regulă, același text abordează mai multe forme de spiritualitate arhaică. Cele mai multe dintre ele corespund unor motive literare omonime, de multă vreme prezente în proza fantastică, fapt care și explică preferința pentru această strategie epică.

Lobocoagularea prefrontală – distopie mistico-satirică

Aparte, din acest punct de vedere, **Lobocoagularea prefrontală** (1948) este un text științifico-fantastic (o distopie), plasat într-un viitor dominat de tehnologie. Se valorifică ideea, de inspirație budistă, a fericirii prin suprimarea sentimentelor. O societate (post-istorică) pretinde a fi suprimat nefericirea,

Scanned with OKEN Scanner

eradicând componenta emotivă din om, printr-o operație de **"lobocoagulare prefrontală".** Însă distrugerea părții anterioare a determinat o strămutare a **"locașului Duhului"**, alungat de acolo. Noul adăpost al spiritului, ocultat o vreme, este inima, care dezvoltă **"muguri de creier"**, și **"redevine"** centru al inteligenței afective. Spiritul este izgonit, printr-o operație asemănătoare, și de aici. Se așteaptă ca el să pătrundă din nou în trup, deși **"evacuat, vagabondează prin lume și își caută, chinuind necontenit pe bieții oameni, alt locaș."**

Narațiunea sintetizează un program epic, acela de investigare a tainelor spiritualității, și a fost plasată, cu dreptate, într-o poziție privilegiată în **Integrala prozei literare** (1998), prima reunire într-un singur volum a cvasitotalității narațiunilor voiculesciene.

Explorarea situației extraordinare, în diverse medii de viață

Într-o minoritate de texte scriitorul a înaintat în direcția povestirii senzaționale, căutând situația inedită în diverse medii ale societății. în **Farsa** (având ca temă capacitatea de sugestibilitate) este vorba de răzbunarea prin mistificare, într-o călătorie cu trenul; în **Ciobănilă** de atașamentul canin, probat după mai multe anotimpuri într-un sat de pe drumul oilor; în complexa povestire **Capul de zimbru** de coincidența extraordinară a adunării la un loc a două timbre din cea mai rară serie moldovenească, "Capul de zimbru", pe frontul de răsărit.

Senzaționalul este împins mai departe, către fantastic. În povestirea **Proba,** misterul eredității face ca fiecare dintre fiicele unui arendaș grec din Oltenia să aibă șase degete la un picior, iar în **Moarte amânată** se urmărește, cu competența mereu prezentă a medicului, forța interioară a autosugestiei, care poate prelungește viața bătrânului boier Amza. După tradiția familiei, el nu poate muri decât în ziua întâi de Paște (motivul pactului cu divinitatea). O dată momentul trecut, bătrânul pare că întinerește, dar se prăbușește câteva zile mai târziu, pentru că moștenitorii disperați îl conving că data reală a Paștelui este aceea pe stil vechi.

Înrudită tematic, **Șarpele Aliodor** (1947), povestire cu debut de narațiune pentru copii, demonstrează forța aceloraşi **"înfricoșate puteri ale închipuirii".** Fantasticul provine din determinarea psihologică irațională: pentru o femeie de la țară, apariția și extinderea unui cancer intestinal are drept explicație groaza de șarpele adus în casă de către unul dintre copii. Diferența de stiluri între părțile povestirii este accentuată; încheierea este chiar umoristică, de snoavă populară.

O triadă narativă a viscolului

Cercetând tema resurselor spirituale necunoscute, avem prilejul să admirăm abilitatea scriitorului de a varia formulele narative. Pe lângă narațiunile amintite, care pornesc de la situații anecdotice, semnalăm existența unei triade epice de superioară valoare – **Behaviorism, Căprioara din vis, Viscolul**. Aceste texte sunt înrudite genetic. Harul povestirii (al povestirii în ramă, în primele două cazuri) le caracterizează pe fiecare dintre ele. De asemenea, de fiecare dată este

Scanned with OKEN Scanner

vorba de împrejurarea climatică extremă care este viscolul, şi, în această împrejurare, de primejduirea vieţii în locuri izolate, dintr-un mobil etic şi cinegetic: eliminarea unor tâlhari care au invadat un schit, vânătoarea de mistreţi, vânarea de contrabandişti. În primul caz, cum ne previne şi titlul, formula predilectă este mai degrabă analiza comportamentală, în timp ce în al doilea şi în al treilea caz povestirile implică procedee ale categoriei narative în discuţie: **Căprioara din vis**, utilizând motivul metempsihozei, se înscrie pe formula de legendă etiologică, iar **Viscolul** (1954) este o povestire propriu-zis fantastică.

Viscolul, în antiteză cu "arzimea dragostei şi a devotamentului"

REZUMAT

*O **"secţie"** de doisprezece grăniceri execută, iarna, o misiune de patrulare într-un loc izolat şi bântuit de contrabandişti de pe Valea Dunării. Marşul este tot mai îngreuiat de viscol. Sergentul-major Costache Negrea, precum şi caporalul Ilie Ţintoi se prăbuşesc în troiene. Tânărul sublocotenent Viorel Petre şi soldaţii rămaşi încep să şovăie, să aiureze şi să se răzlețească. Inexplicabil, sergentul îi ajunge din urmă, îl aduce şi pe caporal şi îi îndrumă către un adăpost, dispărând înapoi, în viscol. După un timp, militarii descoperă că se află într-un sat din Bulgaria. Primăvara, făcând investigaţii, sublocotenentul descoperă leşurile celor doi dispăruţi, la locurile unde îi văzuse căzând în zăpadă. Funiile lor lipsesc, fiindcă, postum, prin puteri oculte, cei doi legaseră cu ele pe cei daţi în grijă şi îi **"scoseseră din ţinuturile morţii."***

Construcţia în etape a unui mister mitologic

Povestirea debutează cu un prolog, în care este panoramată Valea Dunării, de-a lungul căreia viscolul înlesneşte contrabanda şi nelegiuirile. În expoziţiune, atenţia se concentrează asupra celui mai expus loc, **"Baba Săracă"**. Este prezentat grupul de grăniceri, desemnat să înfrunte viscolul şi nelegiuirile, deopotrivă. Aceste două calamităţi se suprapun, iar scenariul trădează miza simbolică, tot mai evidentă: soldaţii, care pornesc **"voioşi"**, în frunte cu subofiţerul cu ochi **"arzători"**, **"întreg numai pricepere şi devotament"** reprezintă binele, iar contrabandiştii, viscolul, şi, în curând, înfăţişările demonice ale acestuia, reprezintă răul.

Etapele desfăşurării acţiunii (înteţirea viscolului, oboseala, căderea celor doi gradaţi, risipirea militarilor printre troiene, instalarea stărilor psihologice prethanatice) apropie tot mai mult momentul fantastic: organizarea şi călăuzirea către un adăpost a grupului de militari, de către gradaţii sculaţi din morţi. Acest moment constituie punctul culminant. Deznodământul consfinţeşte victoria binelui, prin salvarea soldaţilor şi restabilirea ordinii pe Valea Dunării.

De notat că survine acum o destindere epică, prin trecerea de la stilul sublim, utilizat în scenele de paroxism meteorologic şi fantastic, la stilul familiar,

Scanned with OKEN Scanner

cu accente sarcastice, în care se relatează fricțiunile diplomatice care însoțesc recuperarea soldaților de pe teritoriul bulgăresc. Se adaugă un epilog, cu un rol important în consolidarea schemei narative mitico-fantastice. El cuprinde o ultimă imagine a naturii pacificate, al cărui ultim rol simbolic este de **"lințoliu"** pentru cei doi jertfiți pentru victoria binelui, precum și dovada materială a implicării supranaturalului în salvarea vieților omenești:

"Funia cu care majorul la plecare se încinsese peste tunică și cu care-l înfășurase pe el când alcătuise în vifor falanga, funia lipsea."

Soliditatea construcției este asigurată de către fondul mitologic al conflictului, la care se raportează și situațiile fantastice. În această ordine a lucrurilor, se pot recunoaște două mișcări epice: *instaurarea haosului* și *reinstaurarea ordinii*, care sunt urmărite la nivel meteorologic și psihologic.

Într-o primă etapă, care urmărește asaltul forțelor răului, povestirea progresează de la cadrul generic la detaliul peisagistic și meteorologic. Surprinde apoi lupta grănicerilor cu viscolul și deosebește procesele psihologice ale acestora, pătrunzând tot mai mult în obscur și fantastic. O dată depășit punctul culminant, mișcarea epică este inversă, astfel că povestirea se încheie tot cu imaginea hibernală a șesului dunărean.

În fond, scenariul textului este de mister mitologic. Actanții sunt forțe superioare omului, stihii care își manifestă prezența în momentul tulburării ordinii cosmice, care se ascund sub denominațiuni precum: **"crivățul" și "vântul cu iz de Mediterană", "gerul" și "aromeala"**, iar, pe plan psihologic, **"sufletele", "cugetele", "suprema spaimă", "piscurile necunoscute ale ființei"**. Alcătuirea spirituală, ca și peisajul dunărean, servesc drept câmp de bătălie. Singurul personaj uman care se ridică la înălțimea acestor conflicte, în postură de erou prometeic, este sergentul Negrea – fapt realizat prin atribuirea de însușiri paranormale.

Procese parapsihologice care se opun demonismului

Resorturile evoluției narative se află pe două planuri, meteorologic și psihologic. Pe aceste planuri se insinuează și fantasticul, prin aplicarea tehnicii trecerii gradate de la natural la supranatural.

Peisajul dunărean este surprins în două tablouri, unul estival, încântător la modul convențional (**"un coleg îi împuiase capul cu frumusețile peisagiului dunărean, măreția amurgurilor de topaz topit, curgând pe pieptul lat al Istrului" etc.**) și unul hibernal, teribil. În sens simbolic, antiteza se referă la coordonatele vârstei cosmice, căci prezentarea aspectului estival se face dezvoltându-se motivul apelor primordiale, iar cel hibernal este privit, de la început, prin prisma motivului *senescit mundi*: **"anul scăpătă în făurar, se-ntoarse crivățul, timpul se încrâncenă și se porni pe ger cumplit"**.

De aici înainte se vorbește de **"ninsoare"**, de **"sporirea gerului"**, de **"crivăț"**, care îi întâmpină **"cu o putere din ce în ce mai nebună"**. Urmează

Scanned with OKEN Scanner

măreţe personificări şi comparaţii (**"Valea Dunării trăgea ca un uriaş horn culcat pe pământ de-a lungul ţării", "lumea toată se prefăcu într-un soi de vast păienjeniş alb, plin de vaere şi urlete."**) Stilul poetic major este adecvat tipului mitologic de subiect. Se dezvoltă, în fraze care ţin de un fantastic meteorologic, ideea de haos (**"nu se mai cunoscu pământ, văzduh, amândouă otova", "haos urlător").** În lumea materială pătrund duhurile (**"Viforul... se mulţumea să facă o horă de duhuri albe").** Acestui moment îi succede demonizarea furtunii de zăpadă. Tehnica frazării şi a comparaţiei clasice pare să fie preluată de la Hogaş, numai că V.Voiculescu preferă, ca întotdeauna, imaginile biblice:

"Apoi începură să se răzleţească, nepăsători, singuri şi uitaţi chiar de ei înşişi, în orbenia unui amurg apocaliptic, care-i înghiţea unul câte unul în adâncurile gâtlejurilor lui de balaur cosmic, din care vărsa rafale de vânt veninos şi îngheţat. Viscolul ajunsese culmea. În încleştările lui, firea întreagă se zvârcolea cu mugetele şi ţipetele trâmbiţelor judecăţii de apoi, şi lumea, apucată de colosale convulsiuni, se zbătea într-un soi de isterie universală, posedată, călărită de toate legiunile vânturilor demoniace."

S-a reluat suprapunerea dintre demonism şi mediul natural ostil, întâlnită în **Demoniacul din Gadara**. Elementul descriptiv nu este, ca la Sadoveanu, un rezonator sufletesc, ci este direct angajat în structura epică fantastică, pentru că stranietăţile meteorologice apar ca o creaţie a conştiinţei agresate de mediul ostil.

În plan psihologic, oamenii sunt mai întâi voioşi, hotărâţi, apoi "**gârbiţoşi**", cârtesc, devin nepăsători, sufletele caută refugiu "**în piscurile fiinţei lor**", şi alinări aiurea. Destabilizarea sufletească este reflectată urmând ideea izolării în individualitate, prin oboseală **("mai mult bâjbâiau")**, apoi prin dezorientare **("umblau acum în bobote")**, prin suprimarea comunicării (**"nu puteau vorbi unul cu altul"**), prin alunecarea în fantasme compensatorii vitregiilor vremii (**"la cald, la părinţi", "într-o grădină cu flori", "printre ostroave").**

Momentul paranormal al reorganizării grupului de grăniceri, prin revenirea de sub troiene a sergentului-major Negrea, formează inima naraţiunii. Se utilizează, ca şi în alte mari proze voiculesciene (**Schimnicul, În mijlocul lupilor, Pescarul Amin**) motivul corpului astral, care se desprinde în momentul morţii de trupul sergentului, dar învăluie **"într-o ultimă, sălbatică grijă"** pe sublocotenent – apelativul de sălbatic este un mijloc de a sugera caracterul impulsiv şi arhaic al acestei mişcări spirituale. Întâlnirea şi solidarizarea entităţilor parapsihologice, în reveria comună despre paradisiacul aspect estival al Văii Dunării, se face în clipa în care sublocotenentul, la rândul său, se află pe punctul de a pieri:

"Sufletele, nu cugetele – nu mai aveau -, sufletele lor se desfăceau de ei, îi părăseau lucide, ca să se ducă în alte părţi... Sublocotenentul se întorcea la lotca lui însoţit de majorul Negrea, care-l călăuzea printre ostroave."

Scanned with OKEN Scanner

Ofițerului i se atribuie rolul de medium pentru spectrul sergentului care, **"cu glas puternic"**, îi **"deșteaptă"** pe militarii rătăciți în viscol (este reluat motivul învierii lui Lazăr din morți, motiv utilizat și în lirica voiculesciană). Revenirea în trupuri a sufletelor care își **"căutau alinări aiurea"** ține tot de fantasticul psihologic, după care se trece la fantasticul evenimențial: salvarea grupului de către cele două spirite benefice. Rol de obiect fantastic îl au frânghiile, desprinse miraculos de pe trupurile de sub zăpezi.

Sensul etic al utilizării fantasticului

În total, s-a constituit o viziune fantastică viguroasă, utilizând repere meteorologice, psihologice și obiectuale. Povestirea dezvoltă tema refacerii cosmosului din haosul originar, iar continuitatea cu narațiunile biblice anterioare este evidentă - lumea a ieșit de sub stăpânirea demonică, în urma unei lupte, cu mijloace supranaturale, dintre bine și rău, iar viețile omenești au fost salvate prin iubire. *Corpul astral, fantoma, spiritele malefice și benefice, ieșirea sufletului din trup, telekinezia, capacitatea mediumnică , materia personificată, demonizarea* constituie motivele fantastice angajate în construcția epică. Ca o probă a sensului etic superior în care este utilizat procedeul fantastic, este de amintit că motivul sufletului despărțit de trup, care duce, în tipul clasic de narațiune, la imaginea strigoiului și la trăirea terifiantă, apare aici ca un factor benefic.

Experiența sacrului în medii izolate și arhaice

La V.Voiculescu, ca și la romantici, aripile fantasticului nu se pot desfășura pe deplin sub tirania prozaicului. Tipul de relație fantastică manifestată în aceste condiții este, ca în **Viscolul**, doar intruziunea episodică a ordinii supranaturale, după care ordinea realistă convențională este reluată. Relația cu supranaturalul se stabilește mai lesne în situația în care cadrul de manifestare al fenomenului supranatural este el însuși excepțional.

Astfel, procedeul narativ voiculescian cel mai caracteristic este crearea de situații epice extraordinare derivând dintr-o experiență a primitivității. Relevarea uneia sau a alteia dintre aspectele mentalității primitive constituie o țintă a discursului epic – ceea ce a făcut pe unii critici să apropie proza de investigația etnografică. În cadru românesc se reface, într-o măsură, momentul literar romantic al investigării iraționalului folcloric.

Cadrul temporal este și el excepțional. În **Taina gorunului** și în **Lipitoarea** se redescoperă crime petrecute cu câteva generații în urmă. **Behaviorism, Ispitele părintelui Evtichie** evocă un timp istoric medieval. Texte precum **Ultimul Berevoi** și **Căprioara din vis** refac vremuri imemoriale. Spațial, suntem purtați, după un stadiu de acomodare pe care îl asigură, uneori, rama povestirii, fie în *plein air* - în medii montane, silvestre, alteori lacustre și campestre, între zăpezi, stânci, arbori, în poiană, pe malul apelor, fie în locuințe izolate - stâne, bordeie, case de bârne, cantoane de pădurar, pescării, sihăstrii,

Scanned with OKEN Scanner

schituri. Actanții sunt, pe de o parte, oameni civilizați rătăciți în mediul respectiv (ei servesc drept etalon de măsurare a sălbăticiei, ca și la Sadoveanu), iar pe de alta indivizi ciudați (solomonari, vrăjitoare, tinere răspândind un **"răscol sexual"** și adunând zeci de adoratori, bărbați învățați cu graiul animalelor, tâlhari perverși, fețe bisericești cu puteri paranormale), comunități rurale refractare la nou, șatre **(Sakuntala),** sau obști călugărești. Spectaculoasele împrejurări amintite facilitează expunerea datelor ținând de o mentalitate arhaică.

Alte povestiri depășesc perspectiva romantică, prin dinamica mai modernă a structurii. Pe de o parte, se afirmă climatul mitic în care acționează eroii povestirii; pe de altă parte, textul este marcat de scepticismul realist și de tendințe analitice. Rezolvările epice sunt variate. **Iubire magică** aduce, în ramă, datele unei expediții folclorice încheiate imprevizibil, prin influența magiei negre, iar **Misiune de încredere** narează o alta, foto-cinegetică, controlată de un om care porunceşte vremii și sălbăticiunilor. În **Lostrița**, narațiunea fantastică adoptă tipul legendei, fapt încă și mai evident în cazul textului **Căprioara din vis**, al cărui nucleu este o legendă etiologică despre originea cinegetică a artei.

Chef la mănăstire dezvoltă o scenă de gen picturală, cea a ospățului pantagruelic, care prilejuiește o stare de extaz hedonist, iar **Behaviorism** ilustrează particularitatea comportamentală omonimă – imprevizibila reacție a maicii Pelaghia, în lupta cu tâlharii. Și în grupajul de texte care vizează mediul mănăstiresc se poate distinge un tandem, format din povestirile **Ispitele părintelui Evtichie** și **Schimnicul**; forțe spirituale obscure – în primul caz, duhurile rele, în cel de al doilea, licantropia – copleșesc pe protagoniști; ele sunt urmărite în registru realist-umoristic, respectiv în registru fantastic.

Lipitoarea – text fantastic de vârstă romantică

Cel mai aproape de formula tradițională a povestirii fantastice cu strigoi se află textul **Lipitoarea** (1949), care narează, la persoana I, despre o misterioasă pasăre de noapte. Ea nu poate fi alungată, pentru că reprezintă sufletul unui om ucis, care nu-și găsește odihna și bântuie prin locurile cunoscute, și mai ales prin preajma nepotului său, care îi seamănă leit și care va retrăi scena uciderii bunicului.

În povestire se recunoaște modelul narațiunilor extraordinare ale lui E.A.Poe: în expunerea obiectivă, de tip reportaj, în relatarea unei experiențe personale nemijlocite, în expunerea stării de spirit exaltate, în îngrămădirea romantică de inițiative divergente: narare a unei istorii tenebroase, autoconsiderații psihologice, percepții de peisaje nocturne.

În limita câtorva ani, până în momentul **"cumpănirii între adolescență și tinerețe"**, când are loc revelația legăturii oculte cu omul ucis, întâlnirile cu pasărea necunoscută (vechi simbol al spiritului) marchează evoluții ale spiritului adolescentin. Se surprinde, în câteva metafore rafinate, psihologia tulbure a vârstei: **"Tânjeam după o poezie revărsată acolo la picioarele mele, de-a**

Scanned with OKEN Scanner

lungul văilor tremurate"; "Eram alcătuit întreg numai din aşteptări"; "un soi de speranţă crepusculară, de sub orizontul vieţii".

Naraţiunea este potrivită din câteva blocuri epice (rătăcirile nocturne ale adolescentului, mărturiile unor săteni, retrăirea scenei omorului, lămuririle bătrânului primar, la locul crimei) şi din întâlnirea câtorva motive fantastice, mai degrabă suprapuse decât convergente: *metempsihoza, dedublarea personalităţii, strigoiul, sufletul animal*, pe lângă alte motive, precum *revenirea în timp, semnul magic, dispariţia fantastică*. Scenariul fantastic este ostentativ, retorismul şi excesul de fraze ideologice anticipă momentele de supranatural: **"parcă înadins făcând semn spre îndărăt", "cine mă chema cu atâta arzime?", "pasărea mă călăuzea, ca şi cum un suflet în cumpănă cumplită mă striga la el".**

Schimnicul: analiza închiderii conştiinţei într-un stadiu spiritual inferior

Din povestirea **Schimnicul** (1952) aflăm că adevăratul pustnic ia cu el, cuprinzând-o în inimă, toată omenirea. Însă călugărul Sofonie nu o poate lua, pentru că a rămas în urmă, într-un stadiu inferior de spiritualizare, pe care totuşi vrea să-l biruie. Deplasarea conflictului pe teren fantastic este un mod de a pătrunde în zone abisale ale psihicului uman.

REZUMAT

Sofonie, călugărul cel mai plin de râvnă al unei mănăstiri de la munte, doreşte să se schivnicească. Starețul şovăie, neînțelegându-i sufletul, mai ales că acesta este înzestrat cu puteri paranormale. Cel mai evident este faptul că alungă, cu puterea voinței, lupii care fac pagubă la stână. Râvnitorul este schimnicit de către mitropolit, şi se izolează pe deplin într-o crăpătură de stâncă. Mănăstirea este acum pe deplin terorizată de un lup mare şi sur, cu abilităţi demonice. Se face apel, după multe ezitări, la vraciul Şotropa şi la vânătorul Şuşnea. Căutându-se în împrejurimi, este descoperit, în peştera lui, călugărul Sofonie, străpuns de glonțul descântat al vânătorului. Părintele Teoctist, teozof, săvârşeşte ritualul de neutralizare a pricolicilor şi arată că cel atins de glonț fusese corpul astral al călugărului licantrop.

Romanţarea fişei clinice psihiatrice

Tema povestirii este forma de spiritualitate inacceptabilă logic. Naraţiunea se constituie într-o analiză de caz, aproape medicală, cu factori favorizanţi, prodrom, terapie, faze cronice, faze acute ale maladiei spirituale. După câteva scene expozitive, care ne introduc în viaţa mănăstirii de munte, urmează o analepsă corespunzătoare datelor introductive ale fişei clinice.

Sofonie a fost un copil **"închis în el şi în casă"**, de la ţară, crescut de o văduvă. Lovit fiind de un berbece, a devenit labil psihic şi interiorizat. Sufletul său, cutremurat de spaima infantilă, s-a alcătuit după o formulă stranie. **"Scăpările în afară ale adâncului"** se manifestă prin acte paranormale. Terapia

Scanned with OKEN Scanner

administrată de către stareț, care îi refuză minunile și îl îndeamnă la cercetarea de sine însuși, îi agravează dezechilibrul. Ucenicul **"își tupilează duhovnicia"**, iar noua formă de exteriorizare a puterilor sale sufletești corespunde intrigii de nivel fantastic: călugărul a devenit licantrop, adică a adoptat spiritualitatea și comportamentul acelui carnasier care vânează berbeci, rezolvând, nu doar la nivel simbolic (și în aceasta constă esența intrigii fantastice) conflictul său interior.

Fazele cronice sau acute ale maladiei sufletești corespund desfășurării acțiunii. Ea este organizată în episoade, izolate prin blancuri (în total sunt opt fragmente). V.Voiculescu are darul dramatizării, de aceea în narațiune se constituie o succesiune de scene memorabile, precum cea a trezirii lui Sofonie din starea sa paranormală, cea a dialogului de la gura peșterii, a intrării în acțiune a vraciului Șotropa, însoțit de uneltele sale, inclusiv sticluța cu "**spiriduș**", chestionarea de către acesta a câinilor etc.

Ultimele două episoade prezintă faza terapiei de șoc și cea a sfârșitului fatal: împușcarea, cu glonț descântat, a spectrului licantrop (punctul culminant) și, respectiv, identificarea sa în persoana schimnicului – deznodământul. Acesta cuprinde o necropsie și un raport concluziv, cel al părintelui Teoctist, care, aflat în postura medicului curant care justifică decesul pacientului, încheie analiza de caz.

Observația unui tip spiritual anacronic

Protagonistul aparține tipului de erou demoniac-romantic și se individualizează în raport cu toți ceilalți actanți. În plan magic, el se opune solomonarului Șotropa și vânătorului Șușnea, mesageri ai binelui. Izbucnirile sale paranormale ar putea fi interpretate drept manifestări de vitalism ale unui spirit dionisiac, parcurgând stări de decompensare pricinuite de rigorile mănăstirii, dacă n-ar fi vorba de o disperată reacție defensivă a spiritului. Lovitura berbecului l-a împins pe Sofonie către condiția animalieră, i-a suprimat bucuria înălțării în duh. Călugărul este opus eroului din povestirea **Pescarul Amin,** care își găsește echilibrul interior în aventura autocunoașterii.

Monahii, care îl agresează cu iscodiri, sunt pentru el lupii simbolici, care **"mănâncă pe Hristos".** Personajul, condamnat prin structura sa la izolare, ajunge, ca în spiritism, un mediu pentru manifestarea dorinței celorlalți. Manifestările licantropice par să răspundă lăcomiei alimentare a călugărilor - **"ca un făcut"** (formulă tipic fantastică, ilustrând relația ocultă), lupul sfâșie mai mult în post.

Comportamentul protagonistului se află în relație cu eforturile educative ale starețului. Acesta îl îndeamnă la cercetarea de el însuși, și atunci ucenicul se poate doar defula prin licantropie, ca o ultimă, disperată manifestare a **"lăuntrului",** după ce actele paranormale i-au fost interzise. Din mulțimea călugărilor, starețul este individualizat, ca tip spiritual opus protagonistului. Putem considera că se înfruntă, prin acești reprezentanți, două spiritualități, primitivă și creștină. Starețul condamnă spiritualitatea incapabilă de comuniune:

Scanned with OKEN Scanner

"Marele Antonie, al cărui nume ceri să-l iei, nu s-a schimnicit pentru sine, din trufie şi ca să scape de oameni, ci s-a schimnicit pentru noi. După chipul lui Cristos, adevăratul pusnic ia cu el, acolo, în pustie, omenirea toată strânsă în inima lui. Noi toţi ne canonim în el, şi numai aşa biruie."

Pasajul este definitoriu pentru interpretarea oferită licantropiei, ca stare de suferinţă spirituală străină de descoperirea creştină. Înfrângerea lui Sofonie este cea a spiritualităţii primordiale, care nu are bine strunit mecanismul autoreflexiv.

Metamorfoza licantropică, imagine terifiantă şi modalitate a investigaţiei psihologice

Faptele sunt interpretate atât după codul miraculos cât şi după cel fantastic. Este pus în acţiune un aparat narativ modern, în cadrul căruia se disting *analiza psihologică, scena, studiul de caz, referinţa simbolică, detaliul semnificativ* etc.

La început, expuse din punctul de vedere al călugărilor, faptele lui Sofonie apar drept minuni: în faţa ucenicului somnoros, ieşit să aducă apă, găleata se scufundă singură, icoana cade în capul păcătosului care se înfruptase pe ascuns, vremea confirmă proorocirile ucenicului. Problema este doar de a se încredinţa de caracterul malefic sau benefic al acestora. Apoi, accentul cade pe enunţul realist, surprinzând conflictul cu lupul, în care cadru se parcurg etapele insolitării realului. De la început întâlnim situaţia, proprie rafinamentului expresiv al scriitorului, de tratare în sens propriu a expresiei figurate. Astfel, sintagma **"numai de frica lui ascultă dihăniile"** are, pe lângă accepţiunea evidentă, şi una ocultă, explicând relaţia licantropică: dihăniile ascultă de trăirea profundă a psihicului lui Sofonie, care este frica. Tot prin ambiguitate semantică se iniţiază suprapunerea dintre portretul lupului şi cel al călugărului, la nivelul unor determinative oferite de naratorul extradiegetic: Sofonie e **"treaz"**, **"puternic"**, ajunările sale sunt **"sălbatice"**, vegherile sunt **"îndelungi"** – detalii tipice ale comportamentului unei fiare flămânde.

Jocul instanţelor auctoriale este de asemenea semnificativ, şi conduce la ambiguitate, în atribuirea afirmaţiilor, încă de la prima frază: **"Toiul postului mare"**... **"stăpâneşte neîndurat"** nu atât pentru narator sau pentru călugării expuşi la neplăceri trupeşti, cât pentru protagonist, expus din plin tulburărilor sufleteşti. Sugestia determinării oculte urmează şi prin alte subtilităţi ale expresiei, dintre care mai amintim clasica succesiune de elemente modalizatoare: **"ca un făcut"**, **"parcă"**, **"parcă înadins"**, **"într-un fel de"**.

Raportarea la interioritatea eroilor implicaţi în actul fantastic este, şi în această povestire, un factor preliminar al evenimentului. Potrivirea dintre dorinţa călugărilor păcătoşi de a avea, chiar şi în post, carne proaspătă şi uciderea frecventă de către necunoscutul lup a oilor mănăstirii marchează momentul coincidenţei spirituale inexplicabile. În joc se adaugă motivul spiritismului: călugărul este un medium pentru dorinţele inavuabile ale obştii. Situaţia comportă

INV. 183091

Scanned with OKEN Scanner

o semnificație simbolică: are loc o ucidere duhovnicească a oilor din turma domnului, de către o forță demonică, licantropul, care le înlesnește ispitirea.

În seria de situații inexplicabile care urmează, cea mai reușită este aceea a revenirii călugărului din starea licantropică. Din punct de vedere procedural, inditul constă în dezvăluirea, prin reinterpretare, a acestui eveniment. Călugării cred că l-au surprins se Sofonie trezindu-se **"din hăurile rugăciunii"**, însă descrierea, presărată cu aceeași succesiune de atribute ale fiarei nenumite, afirmă contrariul:

Sofonie se sculă, și cu el odată umbra-i *uriașă*, care se zugrăvi *neagră* pe perete și-l însoți. Se clătină o clipă, apoi porni înaintea celorlalți, care-l urmară smeriți. Ieși pe prispă și se întoarse spre locul unde hălăduiau turmele.

Strigătele și hăielile se ostoiră.

- **Acum duceți-vă, le porunci *scurt*.**

Și îi slobozi *aspru*, în loc de binecuvântare cu același gest al brațului cu care alungase *dihania nevăzută*. Părul și barba *sure* îi stau zbârlite *ca de mânie* și ochii *arzători* îi sticleau de un foc *sălbatic*. Oamenii plecară trăgându-se înapoi, ca niște vinovați. El îi petrecu lung, cu privirile *grele încărcate de puteri* ca niște arme gata să zbucnească, scutură trupul *ciolănos*, își netezi cu mâna chica *răzvrătită*, netezi smocurile bărbii *țepoase*, căscă *fioros* de câteva ori, descleștându-și cât putu fălcile, își linse cu limba clăbucii de spumă *roșie* ce-i tiveau colțurile gurii *scrâșnite între dinți*, își drese *cu opinteli din gât* glasul, care sună *înstrăinat*, și intră cu părere de rău în el" (subl.ns.).

Metamorfoza neverosimilă a fost surprinsă într-un cadru fotografic. Resorturile fantasticului se recunosc nu atât figurativ cât evenimențial; narațiunea dezvoltă, în continuare, conflictul dintre licantrop și apărătorii turmelor de oi. Nu lipsesc momentele de suspans, întorsăturile surprinzătoare etc.

Fantasticul, în retorica investigației psihologice abisale

În schema epică voiculesciană, reafirmarea principiului binelui coincide cu începutul de restabilire a echilibrului epic. Prin intrarea în scenă a vrăjitorului Șotropa, narațiunea constituie, ca și în **Viscolul,** un pol fantastic autonom, de magie folclorică, orientat în acest sens. Antagonice sumbrului călugăr sunt portretele vraciului și ale vânătorului Șușnea, ambele nelipsite de elemente fantastice; primul poartă în sân **"sticluța cu spiriduș, păstrat în apă, ca o păpușică"**, al doilea, **"o beldie crăcănată", "ai fi zis că alunecă, nu merge pe pământ".**

Povestirea abandonează aici tenebrele investigației psihologice. Sunt descrise obiecte și practici magice de pitoresc folcloric, dintre care reținem interogarea câinilor, trasarea cercului magic, cocoșul alb, vergeluța de alun, cosorul de argint.

Scanned with OKEN Scanner

Episodul ultim aduce, ca şi în **Viscolul,** dovada materială a faptei fantastice: se descoperă rana fatală produsă schivnicului de către glonţul de argint. Personajele au hotărât totuşi să facă publică interpretarea miraculoasă. Opţiunea reface, în interiorul povestirii, acelaşi joc dintre miraculos şi fantastic ce caracteriza raportul dintre narator şi povestire. Imitarea de către personajele create a creatorului lor este o relaţie narativă modernă, a cărei importanţă este încă subestimată în poetica textului voiculescian.

Multe dintre aspectele narative care au putut fi observate în textele anterior prezentate, şi mai ales în **Viscolul**, se păstrează. Recunoaştem, la V.Voiculescu, o modalitate tipică de a aborda textul fantastic, care cuprinde, în ordine: *crearea de situaţii existenţiale extreme, investigaţia psihologică abisală, ambiguitatea între scena exterioară şi investigarea interiorităţii, activarea în conflict a unor forţe spirituale de sens contrar* şi, prin acestea, *restabilirea normalităţii existenţiale.*

Permanentă este şi preocuparea pentru crearea unor repere materiale ale spiritualităţii, care activează un cerc relativ restrâns de motive fantastice: *corpul astral, spiritismul, puterile paranormale, strigoiul, licantropul.*

Licantropia este o temă care se potriveşte bine cu un tip de creaţie care face apel la spiritualitatea religioasă, fără a se fi rupt nici o clipă de premisele naturale ale acesteia. Tema este mult înnobilată, servind la asocierea tipurilor spirituale totemic, magic, gnostic, creştin. Ea dă prilejul de a marca puterile ocultate ale omului. Nu avem de a face cu o simplă manifestare plină de teroare a licantropului, ca în proza fantastică tradiţională, ci de o analiză complexă a unui fenomen psihologic, înţeles ca o deformare spirituală - dealtminteri, o particularitate a tratării temelor fantastice de către scriitor este aspectul de investigaţie psihologică pe care îl impun.

Pescarul Amin: regăsirea sacrului, prin totem

Prozele în care, pornindu-se de la forme elementare ale sacralităţii amintite mai sus, se poate urmări cel mai bine resemantizarea lumii din perspectiva unui sistem spiritual primar sunt **Ultimul Berevoi şi Pescarul Amin.**

În prima dintre aceste povestiri este prezentat sfârşitul puterii magice în lumea secularizată, dar se sugerează posibila sa refacere prin jertfă. Spiritualitatea animală este aceea care iniţiază acest proces - taurul domestic fiind primul căruia i se redă, de către solomonar, puterea magică de a se opune prădătorului.

Nicăieri nu s-a recurs însă, ca în povestirea **Pescarul Amin** (1958), la abandonarea cursului narativ, în favoarea unui monolog care expune procesul iniţiatic.

REZUMAT

În Deltă se aşteaptă potolirea marilor inundaţii de primăvară, pentru a se putea strânge peştele adunat în lacurile şi braţele laterale. La Pocioveliştea, după

Scanned with OKEN Scanner

întocmirea gardului de nuiele, Amin, cel mai destoinic dintre pescari, este lăsat paznic peste balta Nazârului. În ape se simte prezența unei vietăți mari. Amin cheamă brigada de pescari și se descoperă că, în mod excepțional, a pătruns în gârlă un morun. Inginerul hotărăște să-l ucidă prin dinamitare. Rămas iarăși de pază, Amin recunoaște în morun pe strămoșul său, de care nu are voie să se atingă, și în ape locul sacru al Paradisului. El strică zăgazul și piere în apele, pline de pește, care năvălesc prin spărtură.

Schema narativă a lumii pe dos

Povestirea pare construită din perspectiva momentului epic final, cel al slobozirii peștelui de către cel mai bun dintre pescari. Ideea face parte dintr-un ***ciclu al lumii pe dos***, care poate fi urmărit în povestirile voiculesciene. În alte povestiri întâlneam situația în care călugării mânuiesc puşca şi apelează la vraci, unii monahi se întrec în desfrânări, nu doar culinare, maicile ucid pe tâlhari, preoții sunt căpetenii de hoți de cai, evreii râvnesc botezul, țiganii sunt hrăniți cu trufandale de către un boier care râvneşte la mâna unei fete din şatră. Cinci dintre cele şase secvențe narative ale povestirii, cuprinzând momentele întinderii capcanei, ale adunării peştelui, ale sosirii necunoscutei viețuitoare, ale identificării sale şi ale hotărârii de a-l nimici sunt modalități de a potența răsturnarea finală de situație.

Accidentul piscicol, reinterpretat ca fapt inițiatic

Pe măsura consumării faptelor, în fond banale, iese tot mai mult în evidență protagonistul. De la narațiunea exterioară, cu mult element descriptiv, dar şi cu o bună percepție a psihologiei de grup, în accente satirice, se trece la portretul personajului excepțional. Sunt oferite oarecare detalii stranii (Amin este nu doar frumos, înalt, ci şi lipsit de pilozitate, iar apa se zvântă de pe el într-o clipă; recunoaştem aici o reeditare, în variantă masculină a portretului ființei acvatice fără nume din **Lostrița**), însă, în esență, avem de a face cu o reprezentare a unor momente tipice din viața comunității de pescari.

Ultimul episod deconcertează prin schimbarea de ton, din realist în profetic (situație frecventă la V.Voiculescu), şi mai ales prin radicala interiorizare a discursului, pregătită doar de notații fugitive asupra părerilor de rău ale lui Amin, care nu se poate opune uciderii morunului "său". Frazele, complexe, trec de la interogația retorică la viziunea poetică, de la aserțiunea ermetică la scena fantastică. Asistăm la o enormă dilatare a argumentației gestului final, şi această argumentație serveşte de pretext pentru a ne purta în abisuri psihologice, unde protagonistul descoperă temeiurile lumii. Modificările sunt spațiale, temporale şi mai ales de mediu epic, de la cel al experienței profane la cel al interiorității gândului, în care se petrec scrutări, prefaceri, "o scumpă atotînțelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor."

Scanned with OKEN Scanner

Ritmul faptelor devine ritmul semnelor şi al semnificaţiilor lor. Avem de a face cu o resemantizare a lumii – desigur, operarea cu sisteme de semne este o obsesie a prozei fantastice. În final, bucla explicativă se închide, prin revenirea la gestul epic, devenit previzibil prin expunerea determinărilor interioare: distrugerea zăgazului de către Amin. Fragmentul final este nu psihologic, ci mitologic; de la expunerea evoluţiei psihologice se ajunge la relatarea unei trăiri sacre.

Fraza descriptivă are în text un mare rol. Urmând logica fantastică, succesiunea de tablouri se deplasează de la pitoresc (revărsările Dunării) la fabulos (bogăţia piscicolă) şi mirific (viziunile interioare). În bună parte, sugestia de univers labirintic este creată prin enumeraţii ale unor mulţimi ignorate de percepţia normală (în povestirea **Taine,** Sadoveanu procedase în mod identic). Percepţia lor este vie, prin mijloace precum epitetul individualizant, homeric, în enumerarea păsărilor acvatice:

"Roiuri de raţe făr de rost, liote de lişiţe alungate, vârtejuri de gâşte deznădăjduite, spârcaci necăjiţi, bâtlani amărâţi, babiţe îmbufnate, cormorani bosumflaţi",

sau în sistematizarea spaţială a imaginilor, pe înălţime:

"Vedea bine: unii peşti odihneau nepăsători pe nomoale; alţii forfoteau între două ape; la faţă, ştiucile săreau de un cot; crapii se smuceau spre văzduhul neîngăduit; ici-colo clipoceau mrene argintate, plătici parcă aripate se avântau să zboare."

Amin, morunul mitologic

Lumea în care acţionează eroul este pregătită pentru retrăirea momentului mitic. Toponimicul **"Balta Nazârului"** trebuie pus în legătură cu Nazaretul, locul de obârşie al Mântuitorului, căci şi aici este vorba de o nouă naştere, în Duh. Metaforic, timpul este suprapus capcanei de peşte. Timpul este lăsat **"afară"**, ca o slugă, să-l aştepte **"zadarnic"**. Amin este morunul mitologic, care deschide timpul din nou, înnoind lumea, prin spargerea capcanei şi înaintarea către **"nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces întotdeauna omul".** În acest caz, eroul este strămoşul personajelor cu maxime libertăţi ale postmodernităţii, care ies din povestire, ca să investigheze lumea creatorilor lor.

Succesiunea de viziuni fantastice iniţiatice

Între partea ultimă, a şasea, a textului şi celelalte există o ruptură de nivel. Anume, povestirea devine extrem de densă în semnificaţii. Se poate vorbi de povestea eroului arhetipal eşuat în timpul istoric, de o argumentaţie ocultistică, reformulând datele realului, de o relatare mistică urmărind refacerea spiritualităţii totemice şi, nu mai puţin, de un nivel metanarativ, o metaforă a actului ficţional. Dacă celelalte proze nu prezintă decât formule de intruziune ale fantasticului în

Scanned with OKEN Scanner

normalitate, aici este vorba de suprimarea normalității, prin regăsirea drumului către mit.

Mişcările fantastice se desfăşoară în cadrul unei inițieri. Pe o primă treaptă a acesteia, cea a **"prefacerii în gând"**, Amin este prizonierul unor tulburări interioare, manifestate mai întâi fiziologic – Amin vorbeşte cu sine, tremură gol, prins de un ger năprasnic, apoi începe să ardă. Îl simte aproape pe Dumnezeu. De la comparații se trece la definirea metaforică a noii situații spirituale – el a intrat **"într-un luminiş de adânc"**. A doua treaptă inițiatică este cea a viziunii sintetice asupra lumii. Se defineşte relația dintre viață şi temporalitate, prilej cu care intră în scenă un actor himeric, destinul al cărui pumn **"tescuieşte timpul într-o lacrimă, ca de spirt"**.

Treapta următoare este aceea a descoperirii puterii imaginației, **"celălalt mare izvor al vieții, potmolit până atunci, de neastâmpăr, muncă şi griji"**. Metaforele sunt acum ermetice: **"Ea îi umplu pustiile singurătății cu vedenii"**, **"îl ajută să ajungă neajunsul"**. Narațiunea exterioară este minimă – se mai aminteşte doar de închiderea ochilor; actul narativ este utilizat în surprinderea evoluțiilor interioare. Se creează viziuni, din combinarea imaginilor piscicole cu cele aurorale, de început de lume. Eroul descoperă **"misterioase zodii de ape"**, prin care **"mişună peştii uriaşi din care i se trage neamul, leviatani strămoşi ai legendelor"**, **"chiți nemăsurați"**, **"moruni balauroşi"**, care **"nasc oameni din pântecul lor rodnic"**. Nicăieri în literatura română nu putem întâlni o atât de limpede imagine a momentului spiritual totemic.

Ieşirea din sine anulează pe deplin temporalitatea. La miezul nopții, timp pământesc magic, Amin **"se strămută întreg"**, în "cerul **"cel din adânc"**. Succesiunea de imagini suprapuse aparținând unor domenii diferite (gnoseologic, piscicol, religios, mitic) şi reflexivitatea metaforică devin amețitoare. În fluxul epic sunt antrenate fraze cu conținut imagistic rarefiat, dar care contribuie la delirul ideologic: **"Delirul creşte nemăsurat"**, **"Le dase lege"**, **"arătări cutremurătoare"**, **"rămâneau rupturi lungi, goluri negre"**. Ca în versurile cosmogonice eminesciene, noțiunile abstracte se manifestă în actul personificării lor. Aşteptarea nu trebuie **"să stea sperioasă locului"**, încordarea **"îl ia pe sus"**, timpul **"vicleneşte"**, obârşia are un **"duh"**, cu care Amin se înțelege.

Doar în ultimele fraze, acelea care prezintă, ca pe o urmare logică a prefacerilor interioare, distrugerea digului de către Amin, narațiunea revine de la mânuirea obiectelor imaginației la mânuirea acelora naturale. Însă subiectul exterior nu mai prezintă interes, şi este expediat în noțiuni generale: **"peşti"**, **"ape"**, **o gaură"**, **"o unealtă"**.

Mai mult ca oricând, nivelul fantastic este aici interior, şi are un rol nu decorativ, ci funcțional, de investigare a proceselor sufleteşti obscure. Ambiguitatea este creată de sugestia stării onirice – situație clasică în textul fantastic: Amin adoarme, şi tot ce se narează ulterior este relativizat, stă sub rezerva fantazării subiective. Progresia de trepte inițiatice este urmărită, după o

Scanned with OKEN Scanner

modalitate de asociere *bric-à-brac* a procedeelor fantastice, care sunt departe de a urma o linie narativă coerentă. Câteva dintre momentele supranaturale aparţin recuzitei basmului, precum acela marcând începutul transformării sale sufleteşti: Amin se dă de trei ori peste cap **"cu sufletul"**. În altă parte, se recunoaşte în episodul fantastic elementul de miraculos biblic. Astfel, avem imaginea unui Dumnezeu purtându-se pe **"mugetele talazului"**, **"pe chiţii şi morunii biblici"**. Mitologia totemică furnizează imaginea **"altoirii"** noului neam cu băştinaşii, altădată pe cea a zămislirii, **"din pântecul lor rodnic"**, a oamenilor. Pentru ilustrarea stării iniţiatice se recurge la imaginea, tradiţională, a dedublării personalităţii - **"cineva dinlăuntrul lui"; "îi şopti lăuntrul"**. Pentru noţiunea de extratemporalitate se face apel la spectre mitologice - **"obârşia veşnică", "destin"**.

Refacerea discursului religios, pornind de la stadiul totemic

Povestirea **Pescarul Amin** este datată, ca şi sonetul prin care V.Voiculescu şi-a încheiat capodopera sa lirică, cu câteva săptămâni înainte de fatala încarcerare. Textul realizează cea mai semnificativă joncţiune între compartimentele prozei sale, prin ideologia conţinută şi prin structură. Scenariul narativ este dominat de o pledoarie a perfecţionării spirituale. În planul naraţiunii obiective, avem de a face cu un excepţional caz de investigare a psihologiei totemice şi a mecanismului mentalităţii arhaice. Dar, mai presus de aceasta, modernitatea naraţiunii constă în denunţarea crizei în care se află realul lipsit de temeiul sacru. Soluţia propusă este resemantizarea sa, prin acceptarea dimensiunii mitologice.

Procesul iniţiatic implicat este comparabil cu acela din **Bătrânul şi marea** de Ernest Hemingway. Ca şi acolo, este pus în valoare, în aventura conştiinţei, motivul evanghelic al pescuitului miraculos, dar textul voiculescian este mai pitoresc şi mai ales mai legat de straturi culturale profunde. În lectură metanarativă, pescarii, cu cerul lor mai adânc, sunt pescarii de oameni, îndrumătorii conştinţelor: se ajunge astfel la contemplarea literaturii şi a statutului ei.

Pescarul Amin, în mai mare măsură decât celelalte povestiri voiculesciene, expune forţa spiritualităţii religioase. Textul se află la un capăt de drum, atât din punct de vedere cronologic, cât şi al sistemului narativ. Cumpăna se dezechilibrează; Traiectul epic este cu totul relativizat de către cel ontologic şi simbolic. Prin această povestire s-a dus cel mai departe efortul de reconstituire a coerenţei sacre a lumii, însă la nivel păgân, totemic. Ca şi la Eliade, sacrul apare ca temei al profanului. Reaşezarea în ordinea sacră este urmărită pe trepte iniţiatice, pentru a marca mai bine senzaţionalul revelaţiilor. Spectacolul narativ fantastic este implicat în ritual. Se poate spune că, investigând arhaicul, s-a redescoperit arta, cea care face trecerea de la religia naturală la aceea relevată – creştină. Se confirmă, în acest punct, modelul hegelian de evoluţie a spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte stilistice ale narațiunilor fantastice

O abilitate deosebită a povestitorului este păstrarea limbajului popular în mânuirea noțiunilor superioare. În **Schimnicul,** conceptualizarea stării extatice se face prin expresia **"țâțânile uimirilor de dincolo de fire"**. În **Pescarul Amin,** începutul lumii este urmărit în sintagma **"cotloanele zămislirilor dintâi".** Tot în această povestire este de remarcat capacitatea de a crea categorii teoretice din cuvinte populare, şi vedem că despre erele primare, în perspectivă geologică, apoi filogenetică se pot da relații în termenii **"întortochelile desfăşurărilor de la începutul începutului",** respectiv **"urzeala obştească"**.

Prin referința la realități transcendente, V.Voiculescu a descoperit calea regală pentru extragerea resurselor de intelectualitate ale limbii populare - în **Schimnicul** se vorbeşte de **"golul flămând din el"**, în **Ispitele părintelui Evtichie** de **"marea arzime ce zace neştiută"** în om. Faptul se realizează printr-o exprimare figurată, sau prin asocierea termenului neaoş cu acela ecleziastic, specializat în raportarea la supranatural, şi cel mai la îndemână în cazul tentativei abstractive în mediile populare. Aşa se face că, în povestirea **Schimnicul**, termenii sinonimi **"schimnic"** (termen popular), **"sihastru"** (bisericesc) **"cenobit"** şi **"eremit"** (neologistici) şi **"călugăr"** (literar standard) se află în variație liberă.

În operă, se tinde să se stăpânească necunoscutul prin magia cuvântului. La început este vorba de cuvântul investit cu autoritatea biblică, după care sacralitatea limbajului este regăsită în actul estetic. Prin personificări, din unii termeni se obțin aproape nişte eroi mitologici,.refăcându-se drumul invers, de la intelectualitate la rezonanța mitologică a cuvântului (procedeu de pură poezie). Astfel, aşteptarea **"nu mai trebuie să stea sperioasă locului în el"**, încordarea **"îl luă pe sus"**, timpul este lăsat **"să-l aştepte, ca o slugă" (Pescarul Amin)**.

Exprimarea metaforică este o regulă. Nivelul figurativ este considerabil şi în descrieri, şi ne amintim că el face în primul rând, în **Viscolul**, din manifestarea meteorologică un fapt fantastic. Între termenii populari, sunt preferați aceia care au o extindere mai largă; elementele de grai local sunt, spre deosebire de multe creații lirice, sporadice **("zbătaie", "popa căzdi", "mostişte", "manga Cervoiului", "hreamăt", "sub un preval").** Limbajul tehnicilor tradiționale de pescuit, vânătoare, păstorit, cel bisericesc şi cel al practicilor magice furnizează un contingent important de termeni, unii intrați cu acest prilej în circuitul literar. Amintim, pentru îndeletnicirea vânătorii, **"teşilă de piele", "jigadină";** pentru pescuit **"renii senine", "râniş", "sorburi, "izvor potmolit";** pentru stupărit **""urdinişul unui buduroi", "uleie", "indruşaim", "roiniță"; pentru păstorit ""slon", "acioaie", "piez al stânei";** pentru practicile magice **"zârnă", "lupisdragi", "cuşmă împletită", "sticluța cu spiriduş", "cosor de argint".** Limbajul bisericesc impune, cum am amintit, prin abstractizare: **"întregul sobor al străvechimii", "slăvile înălțimilor adâncului", "duhul obârşiei veşnice", "cetele genunilor", "a psălmi", "letin", cuvculiu", "pogorământ"**.

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZĂ

Opera narativă voiculesciană are un caracter ciclic. Într-o primă etapă (I) *se modifică istoriile biblice*, prin prezentarea conținutului lor într-o manieră mai expresivă (romanțare, liricizare, surprinderea detaliilor concrete, a culorii locale). A doua etapă (II) constă în *manifestarea (camuflată) a viziunii și a scenariilor biblice, în cadre profane* - în manieră didactică, parabolică. Etapa cea mai semnificativă, din punct de vedere cantitativ și valoric (III), constă în *surprinderea elementelor sacre primitive, pre-creștine, din cadrul profan, în cotidian și mai ales în medii marginale, arhaice*. În această etapă se reface, după o retorică proprie, hieratismul religiozității și se schițează un sistem al spiritualității primitive.

Scriitorul stabilește relații de interdependență între două sisteme de semne, religios și beletristic. Pentru aceasta, corespunzător fiecărei etape, se recurge la:

- modificarea retoricii religioase prin aplicarea secvențială a unor procedee narative beletristice (în sensul romanțării, liricizării, surprinderii detaliilor concrete și a culorii locale);
- utilizarea parabolei, a eresului, a narațiunilor simbolice, chiar a eseului;
- o complexă retorică, cu elemente realiste, mistice, fantastice, lirice, științifice, formând o disciplină textuală comparabilă cu rigoarea discursului religios de la care s-a pornit inițial.

Pe oricare dintre aceste brațe, unda narativă irigă deseori câmpul prozei fantastice, de care aparțin, în mod indiscutabil, în jur de 15 povestiri, adică aproape 1/3 din totalul textelor ficționale. Puține dintre povestirile importante nu includ procedee ale genului în discuție.

Cu toate că majoritatea reperelor consacrate ale curentului romantic (interesul pentru folclor; sentimentul legăturii intime cu mediul; pasajul liric; preferința pentru antiteză, inclusiv în construcția textului; autohtonismul; misterul; arhaicul; personajul excepțional; cadrul silvestru) se regăsesc în operă, V.Voiculescu este un creator de fantastic modern, variind necontenit discursul și stăpânind tehnica asocierii formulelor narative. Creația de medii, de tipuri umane, culoarea locală, intuirea psihologiei colective explică sentimentul de viu și de autentic, adeseori de document epic al narațiunilor, de la cele de inspirație biblică la cele reflectând o lume autohtonă, care mai găsește în mit resurse pentru a se sustrage devenirii moderne.

Opera literară se hrănește cu imagini plastice, și de aceea o serie de texte caută să releve dogma prin imagini concrete, proces care implică și trecerea de la miraculos la fantastic. Am urmărit, în primele texte, desfacerea progresivă de modelul discursiv sacru și înaintarea către subiecte profane.

Narațiunea nu se oprește asupra scenelor banale de viață, ci începe un

Scanned with OKEN Scanner

proces invers, de redescoperire a semnelor sacrului în fenomenal. Se realizează deplasări spațiale, uneori și temporale, în căutarea arhaicului și a miticului. Pornind de la stadii religioase inferioare sunt reconstituite ipostaze ale misterului transcendent, mergându-se cel mai departe, până la rigiditatea discursului hieratic, în povestirea **Pescarul Amin**. Fascinat de caracterul universal al fenomenului religios, autorul se adânceşte în analiza unor anume aspecte ale spiritualității primare, începând cu aceea instinctuală, şi chiar pre-umană, animalică. Motive precum corpul astral, licantropia, magia, strigoiul, spiritismul sunt cele mai frecvente, de unde şi preferința pentru reconstruirea unor medii izolate şi arhaice.

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN BĂNULESCU: conturul fantastic al provinciei de sud-est

O operă restrânsă, foarte atent elaborată

Proza lui Ştefan Bănulescu constă dintr-un roman şi patru cărţi de proză scurtă. Dintre acestea, una, cea mai puţin importantă, cuprinde reportaje, în spiritul realismului socialist (**Drum în câmpie**, 1960). Pagini de jurnal şi rememorări sunt adunate sub titlul **Elegii la sfârşit de secol** (1999). Volumul **Scrisori provinciale** (1976, amplificat în 1994, sub titlul **Scrisori din provincia de sud-est sau O bătălie cu povestiri**) este, pentru autor, unul de eseuri, dar cuprinde amintiri, note de istorie literară, jurnal de creaţie şi mai ales povestiri **"cu un loc distinct în laboratorul autorului"** (1). Cele opt nuvele din **Iarna bărbaţilor** (1965, reeditate cu mici modificări de mai multe ori) reprezintă unicul grupaj exclusiv ficţional de proză scurtă.

Ca şi Mallarmé, scriitorul este adept al cărţii unice, care închide în sine un univers imaginar distinct. Epica este arhetipală, cu tendinţă spre fantastic şi parabolă. În ultimul volum antum, **Un regat imaginar. Nuvele şi povestiri** (1997) proza scurtă este regrupată în trei compartimente - cel de nuvele, urmând ordinea ştiută din volumul anterior **Iarna bărbaţilor,** cel de povestiri, sub titlul **Banchetul de la Castelul alb** şi trei texte considerate fantastice, reunite sub titlul uneia dintre ele, Un alt colonel Chabert. Nu doar în acest grupaj constă dimensiunea fantastică a operei, ordonată în două cicluri epice, unul *antropologic* şi altul *al autorului.*

Spirale hiperbolice, în *Cartea de la Metopolis*

Cel mai important, din punct de vedere calitativ şi cantitativ, este ciclul **antropologic**, urmărind specificul unei lumi dintr-un spaţiu provincial mitizat, cu repere precum satul Glava, câmpia dicomesiană, Cetatea de Lână, Oraşul Metopolis, Insula Cailor etc. Piesă de referinţă, în jurul căruia gravitează celelalte proze, este **Cartea de la Metopolis** (1977), anunţată ca prim volum dintr-o serie de patru romane, serie denumită **Cartea Milionarului**. Din serie au mai apărut, în revista *Viaţa românească*, în 1989 (2), doar fragmente ale celui de-al doilea volum, intitulat **Cartea Dicomesiei**. Romanul surprinde, printr-o serie de povestiri, descrieri şi portretizări, starea crepusculară a oraşului dunărean Metopolis.

Aşa cum se afirmă la un moment dat în text, **"Cartea Milionarului are puţin timp pentru lucrurile care s-au mai întâmplat o dată sau de mai multe**

Scanned with OKEN Scanner

ori". De aceea, povestirile se află sub semnul excepționalului, și modul predilect de captivare a atenției este expunerea unor situații neverosimile, obținându-se un edificiu epic impunător, dezvoltat în sens fabulos, pitoresc și parabolic. Câteva personaje (Polider, Constantin Pierdutul Întâiul, Generalul Marosin, Femeia-paracliser) beneficiază de portretizări complexe, care capătă, pe parcursul a zeci de pagini, o aură legendară, pentru că se reprezintă, mai mult decât caractere, prototipuri ale unor atitudini existențiale. La fel de ample sunt episoadele descriptive, care vizează locuri enigmatice sau obiceiuri ancestrale. Principalul liant al celor unsprezece narațiuni, unele cvasi-autonome, este Milionarul, enigmaticul narator, care parodiază, într-o măsură, situația omniscienței auctoriale. Izolat, ca o zeitate, deasupra orașului, el coboară din când în când cu un mijloc de locomoție bizar (o drezină) și găsește prilej de a prezenta aspecte specifice ale locului și ale ținuturilor înconjurătoare.

În această atmosferă este firească cristalizarea câtorva nuclee fantastice, răzlețe. Ele sunt rezultatul evoluției în sens fabulos a unor episoade realiste. Viziunea fantastică este de tip hiperbolic în scena rătăcirii copiilor orfani printre ruinele orașului, în prezentarea serbărilor autumnale metopolisiene sau în întreg capitolul al VIII-lea, **"Nefericirea regilor",** consacrat lui Constantin Pierdutul Întâiul, geniul matematic crescut în sălbăticie. Situația fantastică rezidă aici în refacerea, în condiții de izolare, a întregii științe a matematicii, de către un genial adolescent analfabet. Naratorul surprinde procesul tainic de conceptualizare algebrică a fenomenalului:

"Din cele câteva luni de primară își mai amintea vocalele a, i și e, iar dintre consoane pe cele mai complicate prin desen, anume g, h și f. Folosind ziarele, dă valori numerice literelor și printr-un calcul al repetițiilor obține întreg alfabetul, dar, nemulțumit de lectura articolelor și a știrilor din ziare astfel dezlegate, împrumută litere pentru jocul său cu cifrele, înlocuind mărimile prin semne alfabetice. Auzind de asta, Topometristul le spune dicomensienilor că Pierdutul e posibil să fi trecut dincolo de tatonările algebrice ale lui Viète și Descartes și că se apropia vertiginos de matematica de după războiul din 1918."

Dropia : procesiunea nocturnă către ideal

S-a făcut observația (3) că Ștefan Bănulescu pregătește terenul pentru romancierii anilor '70, prin povestiri care înnoiesc tehnica epică. În căutarea specificului unei lumi provinciale, înrădăcinate în tradiții, se experimentează, în concurență, mai multe formule. Narațiunile sunt analitice, pornind de la observația exterioară, aparent impersonală. Atunci când apar, ca în rafinata schiță **Casa cu ecouri târzii** (eticheta primirii la o înaltă doamnă pare să anuleze, o clipă, fatalitatea) sau în capitolul al IX-lea, **Plânsul lui Caius,** din povestirea **Masa cu oglinzi** (o baie în aerul văzut ca **"apa fierbinte a văzduhului de câmpie",** unde se păstrează vaietele celor morți) percepțiile fantastice sunt de

Scanned with OKEN Scanner

regulă demistificate sau atribuite unei mentalități magice. Doar în **Dropia** și în **Vieți provizorii** posibilitățile procedeului sunt asumate, ca parte a unei viziuni epice moderne.

Dropia este textul reprezentativ pentru fantasticul bănulescian.

REZUMAT

*Noaptea, înaintând într-un convoi de căruțe, Miron povestește altor țărani călătoria sa în satul vecin, după o femeie măritată despre care nu se mai știe nimic. Locatarii casei căutate sunt invizibili, lanțul câinelui se mișcă singur prin curte. Și în casa lui Petre și a Victoriei, care l-au găzduit, s-au petrecut lucruri neînțelese, amestecate cu momentele unei scurte idile între Victoria și Miron. După două săptămâni, eroul revine, dar nu își revede nici atunci fosta iubită. El își încheie povestirea, atunci când cocoșii încep să cânte și în față se ivește o dungă galbenă – **"porumbul sau soarele".***

Promovarea realismului magic

Formula inițială a povestirii este dialogul liric între personaje neprecizate, din care aflăm că **"s-a umplut pământul de prepelițe"**, fetele se scaldă în iarbă, în timp ce prigoriile le cântă **"pe la ascuțișurile pieptului"**, pe lună s-a văzut **"oul începutului și sfârșitului"** etc. Prozatorul ezită încă, pe acest drum care conduce către poemul dramatic și revine, după câteva replici, pentru a restabili autoritatea auctorială omniscientă și a oferi, ca în proza clasică, repere obiective de situare a evenimentelor: noapte, convoi de căruțe, vreme de toamnă etc. Această primă parte a textului, expozitivă, cuprinde mai multe retroacțiuni explicative, obligatorii pentru construcția istoriei fantastice. Reperele sunt fixate în convorbirea nocturnă a lui Miron cu mai mulți interlocutori - străinul, Corbu, **"Spionul Maricei Tereza"** – martori ai monologului lui Miron care dau, din când în când, replica. Faptele par determinate de către fenomene meteorologice excepționale (loc comun în proza fantastică românească), care face ca în satul aflat într-un fel de bejenie nocturnă, în căutarea porumbului, să reînvie legendele și frenezia erotică.

În monologul lui Miron se dă cuvântul și altor personaje, astfel că se creează un al treilea nivel epic (povestirile Victoriei) și chiar al patrulea (relatarea lui Dudulină, evocată de către Victoria). Pe aceste nivele se încheagă, după formula povestirii în ramă, a doua narațiune, care cuprinde nucleul fantastic. Cu toate acestea, situațiile fantastice sunt active și la primul nivel epic, pentru că pornesc de la un reper peren al comunității – neamul lui Dănilă, care este **"ascuns"**. Legăturile cu fragmentul inițial sunt asigurate, structural, prin menținerea aceleiași referințe fantastice, a aceluiași narator și prin persistența imaginii simbolice a dropiei.

Ultimele fraze marchează revenirea la timpul inițial al narațiunii și la obiectivitatea realistă. Este schițat un epilog, propriu unei istorii nefericite de dragoste – Victoria se dovedește a fi fost o femeie cu căsnicie nefericită, care îl

Scanned with OKEN Scanner

părăseşte pe Dordoacă. Miron se însoară, în cele din urmă, cu **"o fată veselă"** din neamul lui Păcuraru. S-a oscilat, în construcţie, între rezolvarea conflictului în sens fantastic sau simbolic, precumpănitor rămânând acesta din urmă. Căutarea dropiei este acţiunea care defineşte, rezumativ, mişcările epice.

Printr-un considerabil efort integrativ, care face din arta asocierii epice un spectacol al textului, faptele realiste sau simbolice se definesc mai bine prin situaţiile fantastice, iar dialogurile, uneori emfatice şi aforistice, sunt menite să rezume naraţiunea. Personajele sunt specializate, conform funcţiilor textului – rapsodul Corbu ilustrează în mod predominant funcţia poetică, **"spionul Mariei Tereza"** pe aceea fantastică. Cârligele narative nu sunt întotdeauna abile. Anticiparea evenimentelor, la care se recurge în mai multe rânduri, creează impresia de artificiu epic. Astfel, întreaga istorisire fantastică, aflată în ramă, este o glosă explicativă a faptului anunţat mai dinainte de Miron – trecerea **"la dropie"** a neamului ascuns al lui Dănilă; statutul incert şi apariţiile bruşte în fruntea convoiului al unui Dănilă poreclit **"spionul Mariei Tereza"** anticipă statutul existenţial al familiei şi al locului unui alt Dănilă, Paminode, a cărui căutare formează intriga fantastică. Impresia de ansamblu este de compoziţie unitară, însă în sens rigid, - autorul îşi struneşte înclinaţia către naraţiunea cursivă, fermecătoare, în favoarea măsurării inginereşti a relaţiei dintre componente.

Insolitarea universului rural

Situaţia meteorologică excepţională este fundalul pe care se constituie istoria fantastică. Aici este vorba de suprapunerea, în luna septembrie, a caracteristicilor din trei anotimpuri amânate până atunci de secetă – **"E cald ca-n iulie, înfloresc salcâmii ca-n aprilie şi se coc strugurii de toamnă"**, sintetizează protagonistul, cu o formulă lapidară şi ritmată, specifică scriitorului.

Terenul naraţiunii fantastice este pregătit, prin mai multe scene preliminare bizare, care sugerează un haos al rodniciei şi dau o notă de senzualitate: pământul s-a umplut de prepeliţe, iarba a crescut uriaşă după ploi, fetele lui Arşunel se scaldă în iarba umedă de rouă, un moş dăruieşte fetelor tulpane galbene; alunecarea în legendă se face uşor: pe sub pământ se zvoneşte că umblă iarăşi călare dispărutul Fuierea, căutându-şi veşnic nevasta. Excepţionalul natural se răsfrânge în activitatea şi în mentalitatea oamenilor. Acţiunea la care se referă povestirea (călătoria nocturnă, în căruţe, către lanul de porumb care trebuie luat în arendă) are de la început o aură de fabulos.

După această insolitare a stărilor de lucruri se trece la nararea episoadelor neverosimile, urmând tehnica povestirii în ramă. Obiectul fantastic determinant, care ţine de perspectiva, predilectă pentru autor, a antropologiei rurale este neamul lui Dănilă. Intriga de la care se porneşte este simplă: Miron porneşte să-şi caute, în satul vecin, femeia care i-a fost dragă. Călătoria lui Miron în alt sat devine, pe rând, cercetare detectivistică, aventură erotică, experienţă fantastică. Victoria aduce amănunte despre stranietatea casei lui Paminode (izolarea, pasărea care nu

Scanned with OKEN Scanner

zboară pe deasupra ei, câinele invizibil, lanțul său, care se mișcă singur). Sunt utilizate motive precum metamorfoza, vestimentară și apoi anatomică, dedublarea, dispariția, confuzia vis-realitate:

"Dimineața m-am trezit singur. În casă rămăsese scândura goală. Am umblat prin odăi, goale erau toate, pe pereți, pe paturi, la ferestre. (...) M-am apropiat și i-am spus în spatele urechii: "Plec și mă-ntorc de joi în două, așteaptă-mă, pe urmă merg să văd dropia la Pădurea Pietroiului". Femeia s-a întors cu fața spre mine; avea părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă. Nu mai era ea, Victoria."

Fantasticul depășește rama povestirii Victoriei, și de aceea eroinei îi este retras statutul de martor creditabil, vocea narativă care expune faptele fiind acum Miron. Ceea ce se obține, din aceste multiplicări ale nivelelor pe care au loc evenimente fantastice este un joc de perspective interpretative (Victoria ar putea fi același personaj cu nevasta lui Dănilă, eroul intrând în casa acesteia; Victoria apare și ca o bătrână vrăjitoare geloasă, care seduce pe Miron) prin care se potențează drama ratării în dragoste.

Asociată fantasticului este codificarea detaliilor epice. Faptele se lămuresc prin semne, naturale ori supranaturale – bobul alb întors către erou este cel al lunii pline, de pe răbojul care socotește ziua îngăduită celor din casa lui Paminode Dănilă, să iasă la cosit; rochia și cerceii sunt vestigii din metamorfoza vestimentară a Victoriei, care a anticipat întâlnirea de dragoste; dropia din Pădurea Pietroiului este numele codificat al fetei pe care o caută Miron. Dimensiunea simbolică este și ea implicată – roșul este culoarea care a marcat relația afectivă a eroilor, goliciunea casei este și una interioară etc.

Istoria fantastică, derivată dintr-o relație totemică

În povestire, dropia este un nume al absolutului și al inefabilului. Întreaga istorisire fantastică este menită să explice un fapt tainic din momentul narării, trecerea **"la dropie"** a neamului lui Dănilă. Polisemantismul de sensuri cu care este asociat cu numele acestei păsări rare de câmpie este explicabil prin raportarea sa la o noțiune mitologică, și anume cea de totem. Pasărea are o existență ideală, este prezentă în referințe metaforice, nostalgice sau anticipative, legate nu doar de idealul erotic. Confuzia întreținută în jurul acestui reper asigură relația dintre ordinea de lucruri fantastică și aceea veridică – **"la dropie"** este numele câmpului către care înaintează, în călătoria lor nocturnă (onirică?) țăranii aflați în căutarea fabulosului lan de porumb; el reprezintă supraviețuirea, nu doar fizică – este locul unde lumina rămâne și după apusul soarelui; **"la dropie"** este și spațiul dintre două tărâmuri, în care se lasă văzuți cei din casa lui Paminode. Multivalența simbolului dropiei este o stilizare textuală, un semn filigranat, obișnuit la acest scriitor deprins să lucreze pe spații mici.

Scanned with OKEN Scanner

Relația dintre fantastic și realismul antropologic

Prin referința necontenită la legendar, prin multipla intermediere narativă, prin repetatele evaluări ale evenimentelor, scenariul fantastic este mereu relativizat. Întâmplările își pierd, chiar în relatarea lui Miron, care a trăit experiența inexplicabilului, acuitatea fantastică. Experiența individuală tinde să devină impersonală, să treacă în fabulos și legendar. Eroul este înclinat să le treacă în contul incapacității sale de a înțelege **("Poate pentru că eram prea tânăr și mintea mea punea prea multe deasupra întâmplărilor și sfărâma ce era de înțeles").** Textul dă întâietate mentalității de grup. Unul dintre naratori bănuiește că Miron **"măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă".** Mișcarea de la perspectiva fantastică la aceea fabuloasă corespunde modificării punctului de vedere, de la acela individual, al experienței lui Miron, la acela al opiniei colectivității.

Există un conflict tacit între instanța auctorială și lumea epică, pentru că aura de fantastic provine mai mult din felul de a expune evenimentele, pe când personajele trăiesc într-un orizont al fabulosului. Fantasticul este unul dintre mijloacele epice moderne prin care se redefinesc situații banale precum cercetarea casei lui Paminode, vizita la Petre Uraru, idila Miron -Victoria. Nu se poate vorbi de clasica estetizare a spaimei din narațiunea fantastică tradițională. Faptele inexplicabile sunt expuse succint și sobru. Se utilizează efectul de veridic al acestei particularizări stilistice, pentru a se diferenția evenimentul fantastic de fabulosul mentalității populare, exprimat în multe nuclee epice presărate de-a lungul textului. Distincția este condiționată, chiar și atunci, de interpretarea realistă a unor amănunte care își au semnificația lor în plan metaforic, legendar sau simbolic.

Latura antropologică câștigă în profunzime, prin așezarea sa într-o perspectivă fantastică. Sunt surprinse astfel aspecte specifice ale vieții rurale, precum prima ieșire **"la fete"** (trăirea confuză, ineditul situației sunt sugerate prin contrastul fantastic dintre vârsta știută a băieților, de sub șase ani, și aspectul adolescentin) sau preparativele unei țărance pentru o întâlnire de dragoste (rezumate, în câteva secunde, de metamorfoza vestimentară seducătoare a Victoriei).

Fabulos rural

Tonul expunerii este sobru. Reacțiile în fața supranaturalului sunt minimalizate. Victoria nu speculează asupra statutului de strigoi, ci se întreabă doar dacă neamul lui Dănilă este sau *nu este*. Orizontul mitologic al mentalității grupului se exprimă mult mai bogat. Faptele, fantastice sau nu, sunt învăluite în expresii aforistice, metaforice și se apelează la discursul liric de tip folcloric, precum în cântecul, aparent improvizat, al Victoriei - **"Bobul meu de soartă bună să cadă în humă, între soare și lună. Să-i priască și vânt, și ploaie, și brumă. Boabe rele, boabele, jarul, tu soarbe-le"** etc. Noțiunea de fantezie este

Scanned with OKEN Scanner

exprimată metaforic, precum în imprecația lui Petre Uraru – **"Nu-l mai zăpăci de cap pe omul ăsta, cu *mintea ta zburătoare* din neamul lui Pepene"**(subl.ns). Chiar și datele de monografie rurală sunt formulate astfel. Se vorbește de neamuri, cu specificul lor – Dordoacă, **"scurt și cu talpă lată"**, Sălcău, **"neamul bătut de vânt"**, **"ostenții lui Pepene"**, care au meri bătrâni în curte și femei iubețe (asociere rafinată, de viziune poetică cultă), la care se adaugă **"neamul ascuns al lui Dănilă"**, care asigură intriga fantastică. Se ajunge până la exprimarea ermetică, situație care facilitează interpretarea în regim fantastic a evenimentelor. Dialogul dintre Miron și Corbu, situat în primele paragrafe, contribuie la fixarea unei tonalități fabuloase a expunerii, în care vorbele **"sună a cântec":**

- "Nu văd prea departe – răspunde Corbu. Și alerg cu calul să prind ce nu apuc cu vederea, Miroane.

- Fereşte-ți înțelepciunea de potriveli – îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă.

- M-ai chemat din răsărit, și-ți răspund din asfințit. Am plecat de acasă, cu soarele asfințit în cămașă.

- Lung mai eşti și câmpul nu-ți ajunge – îi strigă iar Miron, râzând, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simțea că și vorbele lui sună a cântec.

- Câmpul e mic – îi răspunse Corbu. Îmi întind mâna-napoi și dau de noapte în toi. Întind mâna înainte, și lovesc în soare un dinte, care tocmai răsărea" etc.

Motivul neîmplinirii în dragoste, tratat cu mijloace fantastice

Situațiile fantastice reprezintă o modalitate de a schița drama a doi oameni care și-au ratat destinul comun. De aceea ei nu se pot întâlni decât prin procedee magice și într-o ordine de lucruri ocultă. Motivul neîmplinirii iubirii este tratat cu mijloace fantastice – deplasarea temporală, metamorfoza, dispariția inexplicabilă. Povestirea este construită pe schema călătoriei inițiatice, cu multe semne și înțelesuri pe jumătate dezvăluite. Obținută în termenii și din interiorul lumii rurale, perspectiva absolutului se raportează la un simbol de origine totemică, dropia. Atingerea unui orizont al sacrului orientează parcursul inițiatic, iar dezvăluirea numelui acestui orizont, care rămâne într-o studiată ambiguitate, încheie narațiunea: **"În față începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele."**

Asociat cu alternarea rapidă a mijloacelor de expresie, scenarizarea unor pasaje, stilizarea rafinată, simbolistica bine articulată, ca și detaliul realist, fantasticul redefinește metodele de analiză ale unui univers epic tradițional – comunitatea rurală. Prelucrate de către mentalitatea colectivă, faptele inexplicabile suportă o recodificare fabuloasă, cea mai potrivită mediului și locului - Miron **"măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă".**

Scanned with OKEN Scanner

Vieți provizorii: parabole pe tema destinului

Textul este alcătuit din trei episoade narative, dintre care primul se numește **Clopotul lui Polider.** El cuprinde monologul personajului Miron Basarabescu, care călătorește pe câmpie, cu trăsura lui Polider, însoțit de doamna Corvin și de Alexandru Lăscăreanu. Scopul voiajului este omagierea memoriei lui Popescu, persoană merituoasă, care a dus o continuă **"viață provizorie",** s-a retras la țară și a murit, iar prin moartea sa **"s-a sfârșit o lume".**

Al doilea episod, **Pălăria de pai,** este o scenă de interior. Alexandru Lăscăreanu se străduiește, pe hol, să citească un ziar, dar posesorul vocii celei mai autoritare între interlocutorii din cameră, Vlad Vesper, se materializează în locul ziarului, pălăria i se rostogolește pe scări și tânărul aleargă să o prindă, deși pentru perechea de bătrâni care urcă scările ea rămâne invizibilă.

În ultimul fragment, **Ploaia și biserica pe roate,** tânărul Lăscăreanu asistă, la ceasornicăria de pe scara imobilului unde locuiește, la o altă lungă discuție, între Popescu și ceasornicarul Schwartz. Popescu este furios că i se contestă existența, dintr-o eroare birocratică, și evocă urgiile istorice ce s-au abătut asupra câmpiei, în care amestecă și aventura unui cal de rasă, râvnit de polonezi și de tătari. Lăscăreanu își invită interlocutorii în camera sa, unde Matei Ionescu contemplă pe femeia în verde, udă de ploaie, care dansează, iar Popescu se lamentează că istoria nu vrea să-l primească.

Diseminarea sensului, în trei discursuri divergente

Textul face parte dintre prozele cele mai îndrăznețe, sub raport formal. De la primele cuvinte, secțiunea inițială stabilește, ca într-o uvertură, tema exercițiului epic care va urma **("Au fost timpuri care și-au arătat semnul de sfârșit prin sfârșitul unui om.").** Construcția epică este în mod ostentativ dezechilibrată și dizarmonică, subliniind caracterul analitic al textului, care se construiește în jurul acestei fraze. Tendința de generalizare, cu ilustrări sau fraze ideologice asupra istoriei și destinului, umbrește subiectul inițial – evaluarea vieții lui Popescu, cu al cărui necrolog se deschide narațiunea.

Cele trei fragmente sunt inegale, și aparent fără legătură între ele. Ele sunt mostre de discurs profan, haotic, orientat însă subteran către sensul precizat inițial. Pentru fiecare fragment, modul de expunere dominant este dialogul, însă timpul, locul, personajele sunt altele. Funcția de interpretare este încredințată, pe rând, altui personaj – Miron Basarabescu, Alexandru Lăscăreanu, apoi Popescu. În al doilea fragment se receptează pasiv fragmente ale unei discuții imprevizibile, în care sunt presărate motivele textului (istoria ostilă, moartea, spectacolul, ca esență a vieții, intelectualul care ratează).

Cel de-al treilea fragment, **Ploaia și biserica pe roate,** reia această modalitate, în cadru static. Prin intermediul monologului (bahic) al lui Popescu sunt prezentate rătăciri pe câmpie, întâlniri enigmatice, scenarii alegorice, aparent

Scanned with OKEN Scanner

divergente, precum cel al **"calului istoric, trecut în toate cronicile"**, abandonat în cele din urmă, **"pe drumul Focşanilor bătrân, fără şa şi fără însemne şi cu răni deschise"**, marcând trecerea printr-o istorie agresivă şi depersonalizatoare; prin aceste scenarii se încearcă elogierea, cu mijloace moderne, a permanenței istorice a neamului. Lungul discurs meditativ este în cele din urmă abandonat, şi se organizează ieşirea din text, printr-o reunire finală, cu caracter fantastic şi metanarativ, a personajelor şi a simbolurilor.

În desfăşurarea aparent aleatorie a discursului, nu doar faptele sunt evaluate, ci şi mecanismul semnificării lor. De aici, mitizarea actului narării, zid care face unda narativă să se întoarcă mereu şi să-şi tulbure suprafața. În discurs, procedeele narative sunt deconspirate, ca în fraza **"legendele s-au impus în locul istoriei exacte"** sau **"nu i se poate imputa nicidecum epocii noastre că n-ar avea mijloace de a nota şi de a reprezenta cât mai aproape de verosimil ce se întâmplă pe pământ şi sub soare."**

În fond, ficțiunea este suspendată în clipa de bilanț a vieții lui Popescu, acceptând retroacțiuni sau prolepse, în efortul de a-i acorda o finalitate, în curgerea incontrolabilă a istoriei. Textul, care s-ar fi putut numi **Recviem pentru Popescu,** este o analiză a sensului unei vieți şi, în acelaşi timp, o etalare a modalităților de a obține această analiză.

Angajarea fantasticului în restabilirea coerenței textuale

Faptele neverosimile nu ies în evidență, pentru că scenariul este deconcertant şi aparent absurd. Am văzut că instanța auctorială are mai mult un rol de regie, asociind discursurile diverse, şi asigurând circulația personajelor şi fluența scenariului. Tehnica fantastică intervine în această regie.

Actanții sunt izolați unul de altul, închişi în propriul rol. Se derulează prin fața ochilor Intelectualul, Țăranul, Fiul rătăcitor, Geniul alienat, Bătrâna, Tânărul ingenuu, şi se profită de imobilismul lor de păpuşi mecanice pentru efecte fantastice cu caracter fragmentar. Astfel, un rol ilustrativ, de reprezentare a noțiunii, îl are femeia în verde, unicul personaj fantastic, construit pe motivul morții personificate. Condiția de geniu rătăcit a lui Constantin Pierdutul este exprimată în termeni supranaturali – deplasarea sa se face fără a atinge solul, altădată el se sprijină pe umbra salcâmului.

Discursul lui Popescu pare aleatoriu, construit după tehnica memoriei involuntare, însă traseul său este fix, cunoscut mai dinainte de ceasornicar, care îi anticipează sau continuă replicile. Ideea de destin este exprimată prin fatalitatea acestui monolog imuabil, de sorginte kafkiană, iar rigoarea sa ceremonială este o metaforă pentru lipsa de libertate a individului supus devenirii istorice. Tot de fantasticul kafkian ține şi situația alienării de tip birocratic a omului – Popescu nu mai poate face dovada că există, nelocuind, pentru o perioadă, în casa proprie.

O pondere importantă în constituirea semnificației discursului o au cele două momente fantastice care încheie cel de-al doilea şi, respectiv, cel de-al

Scanned with OKEN Scanner

treilea fragment.

În primul caz, limitarea percepției doar la simțul auditiv este o premisă pentru crearea situației fantastice - apariția supranaturală a lui Vlad Vesper **("liniile feline ale domnului Vlad Vesper, care luase proporții pe întregimea celor două pagini").** Lui Alexandru Lăscăreanu, excedat de situația sa de martor pasiv al unei discuții, îi este atribuită viziunea apariției fantastice a liderului discuției, apoi a pălăriei sale (simbol al autorității), în locul ziarului pe care se străduiește să-l citească. Semnificația metamorfozei este legată de ideea alienării individului, care nu intră în relație cu semenii, ci cu imaginea fantomatică a lor.

Esențială este scena fantastică din ultimele alineate ale nuvelei:

"În fotoliul galben, Matei Ionescu, cu o ceașcă de cafea pe genunchi, privea vrăjit, frânt din mijloc: în fața lui, o femeie tânără, în rochie verde, udă până la piele, dansa. (...)

Dar femeia în verde îi tăie privirile, dansul se rotea pe covorul roșu între fotoliul galben, nișa cu oglindă și Popescu, fotoliul galben se zări de câteva ori, dar gol, ca și nișa, pașii dansului deveneau tot mai repezi ritmați de ploaia torențială de afară, se auzi sunetul depărtat al clopotului lui Polider lunecând printre coloanele de cifre ale înmulțirilor lui Constantin Pierdutul Întâiul scrise cu ciob de cărămidă între orizonturi, părul negru al femeii în abur verde se desfășura larg și bogat rotindu-și cercul întunecat pe toată întregimea camerei, și Popescu își așeză brațele pe umărul lui Schwartz, zâmbi vag și-și sprijini frunte acolo, zicând slab: "Doamne, istoria, dacă este, nu vrea să mă primească"."

Acest final asigură ieșirea din ficțiune, printr-un artificiu epic, al participării la o acțiune definitorie a majorității actanților și obiectelor cu semnificație în alcătuirea fabulei. Momentul realizează apoi rotunjirea textului, pentru că evenimentul afirmat inițial, moartea lui Popescu, care a determinat întregul excurs narativ, este reluat, la nivel simbolic și fantastic. Dublul lui Popescu, ori mai degrabă Popescu într-o ipostază anterioară, își contemplă decreptitudinea și dispare, la fel ca și nișa cu oglindă – este valorificat aici motivul fantomei al cărei chip nu se poate oglindi. Femeia, care apare acum ca un abur verde, și cu părul, care se rotește amețitor, cuprinzând lumea, este o ilustrare a invaziei thanatosului.

De asemenea, etalarea finală a recuzitei este o modalitate epică autoficțională, care duce la construirea unui metadiscurs. Obiectele sau personajele, simbolice și enigmatice, adunate la un loc (femeia în verde, Vlad Vesper, Constantin Pierdutul Întâiul, Polider, Matei Ionescu) respectiv pălăria de pai, clopotul lui Polider, coloanele de cifre, fotoliul galben) alcătuiesc un fel de inventar de procedee utilizate în ficțiune. Autorul diferențiază personajul de locul său în ficțiune. El rămâne într-un prezent narativ etern, și reapare, după ce i s-a

Scanned with OKEN Scanner

făcut necrologul, iar la final are ultimul cuvânt. Provizoratul etern al vieții sale este acela al ficțiunii, care rămâne suspendată în punctul culminant al unui crescendo fantastic.

***

Nuvela **Vieți provizorii** aparține ciclului epic major al autorului, acela antropologic, al câmpiei dicomesiene. Unele personaje (geniul alienat, Contantin Pierdutul Întâiul, Polider, Alexandru Lăscăreanu) situații (rătăcirea pe câmpie) sau obiecte evocate (omnibuzul lui Polider, biserica pe roate), în jurul cărora se țese o întreagă mitologie, circulă în mai multe proze. De asemenea, recunoaștem mai multe similitudini între acest text și nuvela eliadescă **La țigănci,** începând de la data la care au fost ambele elaborate – aproximativ 1960. În ambele se face referință la momentele de limită ale vieții. Popescu repetă destinul lui Gavrilescu. Sensul narațiunii este, ca și acolo, ieșirea din contingent și inițierea în thanatos.

Pentru exprimarea temei textului, se recurge, mai mult decât în **Dropia,** la dislocări narative, fragmentarism, scenarizare, simboluri, situații fantastice, prin care este exprimat conflictul dintre determinismul istoriei și libertatea individului. Impresia de aleatoriu este contrazisă de montarea atentă a fiecărei piese epice. Fantasticul este utilizat, încă o dată, ca parte a unui act de multiplicare și relativizare a percepțiilor epice. Motive principale sunt apariția fantastică și moartea personificată. Procedeul este necesar în doze mici, și este distribuit în narațiune cu parcimonie, pentru a nu se inflama imaginația și a se intra în viziuni tenebroase, care ar tulbura dificilul proces de evaluare a relațiilor dintre destin, istorie și reprezentarea lor.

Fantasticul, în ciclul epic al autorului

Cel de-al doilea ciclu epic, care poate fi numit *al autorului*, gravitează în jurul unui personaj narator, de o urbanitate ideală, dispus, pe de o parte, să emită povestiri sau să primească vizitatori care emit povestiri și, pe de altă parte, să mitizeze literatura, și mai ales propria creație, prin amintiri, reportaje, eseuri, considerații literare. Ficțiunile se referă, mai mult sau mai puțin parabolic, la condiția contemporană a omului, și au de obicei un caracter satiric. Unele texte cuprind episoade fantastice, sau perspectiva acestei ordini de lucruri. În povestirea **Șipormă și Dupaia** se întâlnește personificarea conjuncțiilor gramaticale, care devin personajele unei istorii moralizatoare. În **Fortul lui Petru cel slab** sugestia de final este cea a metamorfozei monstruoase a omului care, înconjurat de betoane, a pierdut contactul cu natura.

Scanned with OKEN Scanner

Un viscol de altădată, Inefabilul, Un alt colonel Chabert: trei narațiuni fantastice, ilustrând trei noțiuni diferite

În ultimul volum antum, care cuprinde **"cvasi-totalitatea"** ficțiunilor sale, cu excepția romanului **(Un regat imaginar. Nuvele și povestiri,** 1997) autorul a regrupat, după criteriul fantasticității, trei proze care făcuseră parte, în volumele anterioare, dintre **Scrisori: Un viscol de altădată, Inefabilul și Un alt colonel Chabert.** De fiecare dată este ilustrat printr-o narațiune un concept, respectiv viscolul, inefabilul și **"ideea-Chabert"** - adică înstrăinarea de sine a individului, prin pierderea identității spațiale și temporale (motiv frecvent în proza bănulesciană).

Cea mai convențional fantastică este schița **Un viscol de altădată**, construită pe formula hiperbolei. În timpul unui viscol, naratorul își amintește de un viscol de altădată, când **"un frate al său"**, plecat să aducă lemne din curtea casei, rătăcise de luni până vineri. Este recunoscut cu greu la întoarcere, și el, fratele mijlociu, repetă încercarea, suportând aceeași deplasare temporală pe care nu o percepe decât la întoarcere, când îl întâlnește pe fratele mai mare, care a pierdut și el noțiunea timpului. Proiectul fantastic are un aspect hieratic și mai ales ludic, rezultat din mecanica dereglării temporale și din schematizarea reacțiilor umane. Tema de fond este nevoia de fraternitate umană, pe care proiectul fantastic o face mai evidentă, prezentând-o ca unic mijloc de anulare a iraționalului stihiei naturale.

În **Inefabilul**, noțiunea din titlu este tratată în trei povestiri succesive, care se dezvoltă în mediul predilect al autorului – orașul din **"provincia de sud-est".** Este ilustrat anecdotic inefabilul unei promenade tăcute, inefabilul prestanței, inefabilul valorii culturale. Situația fantastică privește doar rama acestor narațiuni, căci povestitorul, aflat în vizită, își deplasează pe neștiute pălăria și o recuperează, la plecare, dintr-un cui nebătut vreodată în peretele din casa gazdei, și care dispare curând, **"fără ca peretele să mai păstreze vreun semn"**. S-a rezumat, prin expunerea unei împrejurări fantastice, argumentația existenței inefabilului.

Narațiunea **Un alt colonel Chabert** conține și mai multe nuclee narative, în cadrul unei alte **"bătălii cu povestiri",** care pornește de la contestarea, de către alt vizitator, a inefabilului – narațiunea se află în contiguitate cu aceea anterioară. Semnul distinctiv al existenței concetățenilor din provincia de sud este pentru acesta simțul realului, și urmează argumentele epice, neconvingătoare însă. Prima povestire reia situația balzaciană din **Colonelul Chabert**, a unui om **"care-și pierde locul și timpul existenței".** Profesiunea îl obligă să fie necontenit pe drumuri, și devine pentru ai săi un străin. Paralela cu textul balzacian este permanentă.

Celelalte două povestiri, **Drahma și Assaria** și **Cum poți pătrunde pe furiș prin propria-ți fereastră de om cinstit,** nu angajează fantasticul, însă toate trei pornesc de la motivul alienării omului modern. Relația fantastică determină și actul narării: povestitorul forțează, pentru a părăsi casa, o ușă care, la apropierea

Scanned with OKEN Scanner

gazdei, dispare, ca şi casa însăşi, astfel că respiră amândoi, **"liberi, sub cerul liber".** Situației fantastică i se oferă rolul de figură de stil, o metaforă a eliberării de lumea ficțională, într-o epică ceremonială, simbolică şi demonstrativă.

SINTEZĂ

Ştefan Bănulescu, un înnoitor al prozei româneşti postbelice, este departe de a fi obedient față de formulele fantastice. În **Vieți provizorii** (capitolul al II-lea) se observă că nu se poate reproşa literaturii că nu ar căuta mijloacele de **"a nota şi de a reprezenta cât mai aproape de verosimil ce se întâmplă pe pământ şi sub soare".** Căutarea duce la un scenariu laborios construit, o demonstrație a definirii unei lumi epice din succesiunea calculată de observații realiste, situații fantastice, discurs liric, date legendare şi simbolice. Se vorbeşte de o analiză antropologică bănulesciană, care vizează comunitățile dunărene, aşezate pe rosturi vechi, privind faptele în orizont mitic şi extrăgând sensul lor moral.

Procedeul fantastic a fost asociat cu experimentul narativ modern. El este un element analitic, care facilitează intriga, asigură finalurile, coagulează simbolurile. Pe lângă aceasta, el este implicat în jocul de nivele epice şi în construcția dimensiunii metanarative **(Vieți provizorii, Un alt colonel Chabert).** Fantasticul se afirmă în mai multe proze din ambele cicluri, având o importanță variabilă, şi roluri diverse, în interiorul aceluiaşi text. De cele mai multe ori el este episodic, rezolvând conflictul, în situații epice dominate de fabulos şi simbolic. Alteori, scenariul fantastic este expresia unui rafinament stilistic, ca în **"bătăliile cu povestiri"** care au ca miză definirea unui concept sau argumentarea unei afirmații. Doar în câteva cazuri procedeul ține de structura de bază a textului, şi atunci el este un mijloc de a defini specificul actanților şi al evenimentelor, o verigă în lanțul de calcule şi semnificații strâns în jurul povestirii.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR DUMITRU SAVU: lumea dunăreană, văzută prin lentile din ochi de calcan

Scriitorul Tudor Dumitru Savu s-a afirmat printr-o serie de cinci volume de proză, dintre care primul, Marginea Imperiului (1981) cuprinde povestiri, iar următoarele patru (**Treizecişitrei,** 1982; **De-a lungul fluviului,** 1985; **Fortul,** 1988; **Cantacuzina,** 1995) sunt romane. Aceste proze sunt conforme cu citatul din Dino Buzzatti fixat ca moto, în primul volum:

"Îmi place să povestesc. De câte ori scriu o istorie la care țin o transpun în supranatural. Fantasticul îi dă putere, îi dă valoare de simbol.

E puterea pe care o au şi basmele."

Constituirea unui mediu narativ dunărean; particularități şi influențe

Ne vom opri la primele două afirmații cuprinse în acest moto şi vom observa că istoriile la care ține autorul sunt acelea ale oamenilor de la Dunărea de Jos, astfel încât elementul de referință este comun cu acela din operele lui Panait Istrati, Fănuş Neagu sau Ştefan Bănulescu.

Faptul că multe pagini, mai ales din volumele de început, se află sub influența acestui din urmă scriitor nu se datorează doar sursei de inspirație comune, cât, mai degrabă, dificultăților întâmpinate în încercarea de a fixa o voce narativă proprie. Se preiau aspecte tipice, precum invaziile vegetale şi animale (*brădişul, peştii, vitele cornute*, în loc de bănulescienii *cai din Insulă*), fenomene naturale facilitând situațiile stranii (*ceața, seceta, furtuna de nisip, inundația*), personalități militare excentrice controlând oraşul (*Gheorghe Combatantul*, în povestirea **Augusta,** *generalul Ion Leopold* Margea, în romanul **De-a lungul fluviului),** *drumuri ale câmpiei*, presărate cu legende. Se dezbat şi aici probleme ale comunității, există un **"Comitet pentru îndreptarea cotiturilor",** precum şi un local unde se adună notabilitățile şi intelectualii. Numele proprii sunt studiate: Wanda Wilhelmina, Geapar cel Târziu, Mândrucap. Sunt prefăcute, sub aceeaşi influență, şi denumirile geografice ale Bărăganului şi Dobrogei: **"Vama", "Buival", "Bălți", "Marginea Imperiului".** Se recunoaşte un spațiu urban la care se face mereu referință, oraşul Cantacuzina, având un acelaşi probabil model – Călăraşiul, şi punctul de vedere fabulos, ritmat de anotimpuri şi mişcări străvechi. La nivel formal, este reluată practica de a marca frazele considerate decisive prin caractere italice şi cuvintele semnificative prin majuscule.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai multe asemenea situații pot fi recunoscute în primul volum. În romanul **Treizecişitrei**, această influenţă este încă pregnantă (în expunerea mitologiei rurale, în titlurile analitice, în versurile pseudo-folclorice). Ştiuca Wanda Wilhelmina, din romanul **De-a lungul fluviului**, este un fel de dropie bănulesciană, ipostază a fascinației etc. Se recunosc şi înrâuriri, precum aceea voiculesciană, de la care pare a fi fost preluată ideea morunului, confident şi mijloc de locomoție pentru personajul Sia.

Aşadar, istorisirile curg prea adeseori conform unui anume model, şi doar în această curgere vin să se amestece unde proprii. Aspectul prozelor este mai degrabă simbolist, cu detalii de univers crepuscular, cu peisaje dezolante, experiențe sentimentale ratate, expieri în singurătate, alcătuirea unei armate de bătrâni, cea mai convenabilă, căci nu se mai teme în fața morții. Cele mai multe fapte sunt conținute în retroacțiuni, care ocupă, în unele cazuri, aproape tot spațiul epic - **Cantacuzina** este o rememorare a vieții, făcută de un pilot de Dunăre, bătrân, rămas neprihănit trupeşte, **De-a lungul fluviului** o trecere în revistă a întâlnirilor cu miracolul a unui alt bătrân, Anastasatu, Evenimentele s-au întâmplat deja, şi se fac acum bilanţurile, neliniştitoare. Alături de această preferință pentru analepsă, este de amintit tonul elegiac. Fiecare narațiune omagiază faptele cuiva dispărut, iar **Cantacuzina** are adesea aspectul unui recviem la moartea Siei.

Deşi este continuată inițiativa bănulesciană de a fixa memoria fabuloasă a comunităților din spațiul dunărean, cele ai multe pagini sunt dedicate activităților pozitive. Problemele personajelor sunt problemele vieții de la Dunăre. Se narează despre negoţ, despre moştenirea averilor, despre viața pescarilor, a porturilor, îndeosebi a Cantacuzinei. Mediul dominat de ape asigură mereu o notă de insolit – soldații unui fort păstrează rigoarea militară, izolați pe un promontoriu marin, un sat se depopulează, prin invazia unei plante acvatice, în timp ce un cercetător încearcă să stăpânească fenomenul, un pescar rătăceşte nopţile pe canale şi (dezvoltare fantastică) regăseşte drumul ridicându-se pe băşicile cu aer ale peştelui prins. O oarecare stânjenire a acestor mişcări o aduce numărul destul de redus de pagini, persistând şi acestea într-o aceeaşi modalitate de expunere: lungi dialoguri cu sens evocativ, în romanul **Cantacuzina**, raportul militar senzațional, în **Fortul**, monologul fantastic al unor ştiuci malefice în **De-a lungul fluviului**.

Un neajuns major de ordin structural provine din oscilația între două modalități de a construi: textul epic este înțeles fie ca dezvoltare a viziunilor metaforice fie ca succesiune de observații realiste, potențate prin câte o împrejurare supranaturală. Modalitățile se concurează şi în volumul de povestiri **Marginea imperiului,** cuprinzând şase texte, foarte diferite ca întindere (de la 9 la 87 de pagini). Aici se încearcă şi o a treia cale de organizare, şi anume prezentarea fiecărei povestiri ca reper specific al unui act de justiție: fiecare povestire **(Augusta, Ceasornicul, Bănuțul de aramă, Treizeci şi trei, Casa cu**

Scanned with OKEN Scanner

etaj, Vânătoare sub apă) poartă câte un subtitlu, respectiv *Avocatul, Grefierul, Judecătorul, Procurorul, Notarul, Martorul.* Subtitlurile precizează funcția narațiunilor, și sensul metaforic al fragmentelor: un martor inefabil al transformării în peşte e peştele, un procuror mai bun ca oricine e întâmplarea etc. Încercarea pare superfluă, de vreme ce simbolurile sunt asigurate de către metaforele vizionare conținute în text; de aceea, această organizare amintește de dificilul exoschelet al moluștelor, menit să protejeze moliciunea fibrei interioare.

Ca element constructiv, mai este de menționat convenția, aplicată tenace, a celor două tipuri de texte care prezintă aceleași evenimente din două perspective, una valorificând întâmplările în sens obiectiv, iar cealaltă oferind date despre impactul lor subiectiv. Astfel, în romanul **Treizecişitrei** jurnalul profesorului alternează cu narațiunea auctorială, în romanul **De-a lungul fluviului** narațiunea lui Agap alternează cu monologul fantastic al ştiucilor, în **Farul** – jurnalul ofițerului Dierna şi, respectiv, monologul acestuia, în **Cantacuzina** dialogurile evocative dintre marinari şi monologul lui Geapar cel Târziu.

Rețeaua de viziuni fantastice structurează narațiunile

În nuclee vizionare sunt surprinse aspecte determinante pentru universul narativ dat. Povestirile din volumul de debut sunt consecințe ale dezvoltării unor asemenea nuclee; în **Casa cu etaj** acestea sunt succesive: *mirosul de câine ud* care domină oraşul, *invazia furnicilor* care devoră clădire după clădire, *ochii de calcan, oraşul subteran* clădit de către furnici, *şirul nesfârşit de cocori* din văzduh. Fiecare domină câte un episod al acestei lungi narațiuni, marcată de discontinuități.

Narațiunea se distinge prin capacitatea de a rezuma metaforic. O rețea de motive fantastice dă unitate prozei: motivul uciderii gemenului siamez de către fratele său **(Treizeci şi trei),** motivul ochilor de calcan, care permit vederea infinită în timp şi spațiu **(Casa cu etaj).**

În romane se procedează întrucâtva altfel: câte un motiv fantastic, preluat, de regulă, din volumul de povestiri, asigură coagularea epicului, subordonându-le pe celelalte. În această situație se află romanul **Treizecişitrei**, în care imaginea dominantă este aceea a brădişului invadând inexplicabil toate canalele din jurul unui sat, şi retrăgându-se atunci când nesfârşitele povestiri ale lui Agachi Gherasim sunt adunate într-un **"ghem"** (determinism fantastic). În romanul **De-a lungul fluviului,** motivul central este acela al lentilelor din ochi de calcan, care asigură o perspectivă infinită în spațiu şi timp, în **Fortul** este sistemul de oglinzi, în **Cantacuzina** sarcina perpetuă a Siei.

De fapt, autorul produce romane căutând un mediu mai încăpător pentru complexul de metafore vizionare şi motive fantastice (ştiuca Wanda-Wilhelmina, moara cu făină roşie, oglinzile paralele, gemenii în conflict, lentilele din ochi de calcan etc.) organizat încă din povestiri. Mediile utilizate sunt mai întâi acela

Scanned with OKEN Scanner

rural-deltaic (**Treizecişitrei**), apoi acela urban (**De-a lungul fluviului**), militar (**Fortul**), al marinarilor fluviali (**Cantacuzina**).

Aspecte metanarative

O trăsătură dintre cele mai importante o reprezintă intenţia autoficţională a naraţiunilor. În conformitate cu tendinţa anilor '80, se urmăreşte crearea unui univers de semne care să închidă şi figura auctorială, precum şi spectacolul construcţiei ficţiunii. În povestirea **Augusta**, personajele se simt parte a unei lumi ficţionale:

"Măgureanu mergea cu un pas înaintea noastră şi povestea fără încetare ca şi cum ar fi vrut să mărturisească grabnic, să spună, să se spovedească şi să uite. (...) Romanul scris de el devenise parcă istoria propriilor noastre vieţi. Ai fi zis că ne cunoscuse cândva pe fie care în parte şi acum ne punea memoria la încercare povestindu-ne propriile noastre amintiri."

Măgureanu moare, înainte de a-şi publica romanul, şi eroii povestirii caută să-l refacă, survenind fantastice scene de frenezie a scrisului, o reprofilare a comerţului pe hârtie şi unelte de scris etc. Locuitorii îşi pierd memoria pe măsură ce povestesc (situaţie reluată şi în romane), şi oraşul se goleşte. Sunt expuse şi alte consecinţe fantastice ale interacţiunii ficţional-real: în povestirea **Augusta** urmarea este mirosul inexplicabil de floare de salcâm în miezul iernii, în romanul **Treizecişitrei** despotmolirea canalelor Deltei, în momentul strângerii **"ghemului de povestiri"** al lui Agachi Gherasim – strângere care formează chiar actul narării. Aşadar, tema construcţiei operei este asociată cu procedeele fantasticului, utilizându-se motivul confuziei între două lumi, la fel de posibile în imaginar.

Cel mai frecvent motiv, în viziunile fantastice ale lui Tudor Dumitru Savu, este acela al dedublării – şi acest fapt trebuie pus în relaţie cu trăsăturile autoreferenţiale ale textelor. Pe lângă dedublarea, aproape ritualică, a realului în ficţiune, recunoaştem motivul gemenilor siamezi, Efrem şi Teona, dedublarea oraşului în subterane identice, dedublarea unor personaje, a faptelor prin prevestirea lor de către iniţiaţi sau de către instrumente magice precum un **"ochean"** cu **"manşoane"**, dintre care unul este cel al timpului.

Fortul – roman al oglinzilor paralele

Faptul că **Fortul** este naraţiunea cea mai bine articulată se explică prin structurarea textului pornind de la o viziune fantastică consecvent urmărită – aceea a lumii oglinzii. Prin aceasta, romanul preia experienţa fantastică din naraţiunile lui Lewis Caroll, însă mediul de aplicare este unul militar, aspectul fabulos fiind înlocuit cu acela de război psihologic. Textul impune prin construirea cu migală a demonstraţiei, urmând formula discursivă a raportului militar, întrerupt de explicaţii. Dierna, sublocotenentul care s-a pierdut într-o lume de oglinzi paralele creată de superiorul său,

Scanned with OKEN Scanner

maiorul Tauss, face experiența diferenței ontologice. În afară de protagonist, personajele apar drept prizoniere definitive ale oglinzii, ori ale lumii profane, opace la această fascinație. Fiind în bună parte roman al unei profesiuni, **Fortul** reformulează, urmând motive fantastice, mai multe situații tipice – un marș forțat (marcat de amețeli, rătăciri, de volatilizarea călăuzei), o tragere de noapte (cu ținte care se mișcă de la sine din loc), o operațiune de transport de materiale (care duce la spargerea văzduhului și la răsturnarea topografiei locului) etc.

Nu lipsește o anume vibrație, exprimată incantatoriu, în fața misterului luminii și al actului speculativ; în text este valorificată particularitatea conștiinței de a nu distinge niciodată pe deplin lumea de reflectarea ei:

"Oglinzile încep să se vălurească pâlpâind ca apa unui lac peste care adie boarea vântului. Mă uit în dreapta și în stânga și în nici o parte numai e oglindă și eu nu mă mai văd reflectat, atelierul își pierde... și-a pierdut marginile... prind cu amândouă mâinile scaunul, de teamă să nu amețesc în acest vârtej și să alunec."

Confuzia se menține, în mod salutar, și în actul de încheiere a romanului, care constă în regăsirea imaginii, acum supraterestre, a fortului. Și în acest roman, fantasticul este asociat cu metafora textuală. Însemnările lui Dierna sunt **"un fel de oglindă"**, pentru că, argumentează un straniu Otto Kazak, maestru de catoptrică, **"totul este oglindă", "oglindă și reflectare și reflectare în reflectare și tot așa..."** Evident, descrierea oglinzii de la fort va fi una dintre manevrele de *mise en abîme* a actului ficțional.

SINTEZĂ

Tudor Dumitru Savu este unul dintre puținii scriitori dedicați în mod sistematic discursului fantastic. În romane, el amplifică viziunile simbolico-fantastice fixate în mare parte încă în volumul de povestiri. Epica este ezitantă, datorită înrâuririi unor modele. Textele de început se află în siajul operei lui Ștefan Bănulescu; delimitarea de acesta este mai limpede în romane, și constă în simbolismul mai accentuat sau în înlocuirea parțială a fabulosului mitologic de către onirism. Reținem din modelul fantastic propus de autor strânsa legătură cu referința metanarativă, ca bun exemplu de adaptare a procedeului fantastic la proza sfârșitului de secol, precum și lanțul de viziuni pe baza căruia este reconstruit un spațiu epic interesant și mereu viu: lumea de la Dunărea de Jos.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE REBREANU:
tradiție folclorică și experimente epice

În creația lui Vasile Rebreanu (1) se manifestă oscilația între poetic și fantastic, pe de o parte, și un realism viguros, de tradiție ardelenească, pe de altă parte. Scriitorul a publicat, începând cu anul 1959, câteva romane (2), precum și numeroase volume de proză scurtă, reluând, de la o apariție la alta, nu unele, ci majoritatea pieselor. Descumpănește amestecul tematic și stilistic: schițe inspirate din folclorul magic sunt alăturate unei nuvele de război sau alteia, realiste, de inspirație rurală - unele dintre acestea, mai vechi, au o orientare proletcultistă (**Pământ amar**). Variază și dimensiunile textelor alăturate. În volumul **Securi pentru funii,** cele 23 de texte acoperă de la una-două pagini (**De supărare, Muşcătură de lună, Duh de asfințit**) până la 169 pagini (**Călăul cel bun**). Diversitate tematică și formală întâlnim și între cele 63 de titluri ale volumului **Jaguarul,** între cele 45 de titluri ale volumului **A treia zi după război,** 82 de titluri ale volumului **Țiganca albă** etc.

Fantastic pe schemă de descântec și de bocet

Abilitatea cea mai interesantă a scriitorului este că preia formule folclorice, de bocet sau descântec, dezvoltându-le în sens fantastic.

În schița **Nevasta tânără** regăsim situația de fantastic folcloric a implorării morții personificate. Maşina unei doamne, în care este recunoscută îndată moartea, a fost lovită de caii lui Ion. Moartea îl pedepseşte luându-l cu sine, în ciuda rugăminților eroului și ale tinerei sale perechi. Epica este suspendată, pentru a se dezvolta o lamentație dialogată, stilizare a bocetului popular. Scriitorul este un adept al expunerilor cât mai teatrale:

"- Nu mă poți cumpăra. Trebuie să-mi plăteşti cu viața. (...)
- Vă dau casa, caii! Strigă el. Cum să mă luați aşa?! Am furat lemne...
- Lasă lemnele, nu e vorba de lemne...
- Maşina v-o plătesc!
- Nici de maşină nu e vorba propriu-zis...
- Atunci cum?! Cum să mă luați?!... Sunt tânăr. Uitați! Uitați-vă aici! Uitați-vă la ea! E frumoasă! Mi-e nevastă! E nevasta mea, luată de trei luni! Cum s-o las?!..."

Mai frecventă este preluarea modalităților descântecului. Potențialul său narativ este insuficient utilizat, motiv pentru care schițele rămân la jumătate de cale între fabulos, fantastic, liric, parabolic.

Scanned with OKEN Scanner

În **Indiferentul**, un navetist parcurge de 25 de ani acelaşi traseu şi a prins **"şunci negre pe suflet"**, devenind vulnerabil la atacul ielelor. Alunecarea de la relatarea realistă la enunţul magic se face în cuprinsul unei singure fraze: **"Aşadar, mergea aproape orb şi acum, surd aproape, amorţit ca un cauciuc, când l-au întâlnit ielele şi l-au trântit la pământ, gros şi negru l-au făcut, l-au acoperit cu ţărână şi plângea fals chiar şi acum şi nimeni nu-l auzea".**

În schiţa **El**, la fata, izolată în munţi, a unui meteorolog, soseşte noapte de noapte El, un zburător. Meteorologul aduce în casă un băiat, după care zburătorul piere. El nu a reuşit să plece la vreme într-o dimineaţă şi l-a ars soarele, fiind un **"zburător de rouă"**. De dispariţia lui este acuzat tânărul, care ar fi tăiat cocoşul, pentru ca El să nu prindă de veste că vin zorile. Urmează un moment de scandal (prilej de a monta un număr mare de replici) după care cei doi pleacă privirile, constatând că fac o pereche. Psihologia fetei nubile a fost recreată, pornind de la motivul folcloric al zburătorului, într-o proiecţie fantastică dintre cele mai delicate.

Străinii ar putea fi cel mai bun text de această factură. Dragostea dintre soţi este exprimată în imagini ale mitologiei autohtone: femeia iubită are soarele pe piept, luna pe spate, luceferi pe umeri. Bărbatul vine în casă pe când ea doarme şi i se pare ceva în neregulă: gândul femeii este plecat de acasă. El o răsuceşte, pentru ca gândul să nu-i revină în trup fără voia lui. Entitatea nebuloasă soseşte, nu se poate cuibări la loc şi fuge **"pe două drumuri: unul de jar, altul de busuioc"**. Ea se trezeşte târziu şi constată că nu mai lasă urme pe pământ, în timp ce bărbatul o priveşte dezolat, **"cu ochi morţi, de păun retezat"**.

Prin contribuţia imaginarului de origine folclorică, se reformulează situaţii de viaţă cotidiană a cuplului, sugerând existenţa unui alt scenariu arhetipal, cel al trădării în iubire. Personificarea fantastică a gândului este dintre cele mai vii, şi surprinde momentul psihologic al rupturii dintre soţi:

"Ea se trezi deodată şi văzu în fotoliu bărbatul, iar lângă ea o fiinţă zdrenţuroasă, mică, care să răsucea ca vântul. Şi avea un ochi în frunte. Era gândul ei. Şi nu-l recunoscu. Ţipă albită de spaimă, căci simţea cum o strânge de gât, şi auzi urletul lui ca o hienă."

Alte orientări ale naraţiunii fantastice

Scriitorul transfigurează adeseori metaforic şi fabulos, urmând formule de magie tradiţională. Asociate fiind cu lirismul evocărilor, situaţiile fantastice care se constituie astfel rămân cantonate în mediul rural, pentru că naratorul nu a reuşit să impună viziunilor sale o schemă narativă fantastică de largă aplicabilitate. Reţinem totuşi, ca tentative, două texte în care elemente de fantastic folcloric acţionează într-o naraţiune de război, respectiv în mediu poliţienesc.

În **Muta pământului** are loc o intervenţie justiţiară a unei fiinţe elementare, părând a face parte dintr-un strat al mumelor, care face gesturi neînţelese cu unelte arhaice de lemn. Ea răsare din pământ în faţa maşinii

Scanned with OKEN Scanner

locotenentului care a jefuit de verighete pe camarazii căzuți pe câmpul de luptă, îl loveşte cu coada, îşi aduce martori pe morți şi îl face să îmbătrânească şi să piară pe ofițer, într-o involuție fiziologică accelerată:

"Şi deodată picioarele i se subțiară. Şi nemaiputându-l susține, trosniră şi, chircite, se strâmbară moi, spre pământ. Nu mai avea acum nici un gând. O văzu doar pe ea cu o oală de lemn în mână, cu o lingură de lemn în cealaltă mână şi o văzu vârând lingura în oală şi bătând de câteva ori răsunător. Îi făcu şi lui un semn.

Şi voi s-o roage. Dar limba i se zbătu răsunător, sec, ca şi cum ar fi lovit, cu o lingură de lemn, o oală de lemn."

În aceeaşi idee a misterioasei instanțe justițiare, în **A.B.C.** se narează împuşcarea succesivă, de către un polițist impulsiv, a trei oameni. Ultimul dintre ei nu moare, ci îi destăinuieşte că şi-a împuşcat toate cele trei vârste ale sale. Ucigaşul este străpuns de gloanțele pe care le-a tras în celălalt (tema dublului).

În alte texte, situațiile supranaturale se subordonează unei viziuni scenice. **Semnele** prezintă un schimb de replici pasionale între doi îndrăgostiți metamorfozați în cai. **Necunoscuta** şi **O simpatică bătrână surdă** dezvoltă alte dialoguri cu moartea personificată în bătrână. **Camera părăsită,** pantomimă cu obiecte, cuprinde indicații de regie premergătoare unui dialog, subiectul fiind însuflețirea unui furou şi înmugurirea unui colț de dulap, sub efectul iubirii.

Rolul fantasticului este redus, în **Pe terasă,** până la statutul de simplu divertisment. De pe terasa casei se constată că, în grădină, **"niște vulpi roşii se bat în coadă",** spre amuzamentul oaspeților.

Vânătoarea de vulpi

REZUMAT

Țăranul Ion Zara petrece o zi prin sat, la tăiatul porcilor, revine acasă şi înhamă caii, plecând la târg. Se întâlneşte cu lupii, iar caii înțepenesc. Agitându-se în jurul săniei, pare că ar porni iarăşi, ajungând la oraş, târguind, cercetând în pădure capcane de vulpi şi revenind în sat, unde află că Ion Zara a murit de multă vreme. La sfatul unui lup, porneşte către pădure, la vânătoare de vulpi. Pe drum, din oul pe care l-a clocit la subsuoară iese un pui.

Abia în anul 1976, volumul **Moartea comandorului** ne oferă texte fantastice mai ample şi mai bine structurate. Nuvela **Vânătoarea de vulpi reprezintă** în acest sens o lucrare de sinteză, în care însă o parte dintre inițiativele proprii amintite cedează în fața unor tehnici preluate din autori de referință, precum I.L. Caragiale sau Gala Galaction. Înlocuirea printr-un scenariu fantastic a împrejurărilor concrete ale trecerii de la viață la moarte se raportează la nuvela **La țigănci** de Mircea Eliade.

Ca şi în prozele anterioare, recunoaştem dimensiunea poematică şi simbolică. Numeroase sunt paginile care conturează, destul de melodramatic, profilul protagonistului. Ion Zara este un bărbat pirpiriu, însă are o nevastă vrednică, o soră şi un cumnat care îi poartă de grijă. El este evocat în universul său familiar, cinstind cu

Scanned with OKEN Scanner

rudele, hrănind caii, verificând inventarul agricol etc. Schema epică este relativ simplă, însă, pe lângă aceste detalii de pitoresc al vieții la țară se adaugă descrieri de peisaj hibernal, în decor silvestru.

Două imagini simbolice marchează evoluția narativă fantastică: haita de lupi și oul. De la întâlnirea din pădure, șase lupi îl însoțesc pe Ion Zara peste tot, chiar și pe străzile târgului, sugestie că haita l-a luat în stăpânire. În finalul nuvelei, unul dintre ei îl îndeamnă, ca și Hildegard pe Gavrilescu în situația similară din **La țigănci,** să meargă împreună către pădure. Eroul se arată la fel de fascinat:

"Era lângă sanie, și copiii se îndepărtară.

- Haide..., haide să plecăm, auzi el o voce.... Haide cu noi și ai să prinzi vulpi, sunt multe vulpi în pădure...

Era o voce șoptită, ca de pe altă lume. Venea însă de lângă el, de sub scândura de șezut, din sanie, din lucernă."

Oul, luat din cuibar și purtat mereu asupra sa, este când fierbinte, când rece, pendulare termică în corespondență cu trecerile de la faza veridică la aceea irațională ale nuvelei. La sfârșit, puiul care eclozează este un mod metaforic de a marca trecerea definitivă a protagonistului într-un alt mod de existență.

SINTEZĂ

Urmare a lipsei de selectivitate, aspectul volumelor de proză scurtă ale lui Vasile Rebreanu este compozit. Impresia este aceea de neglijență a construcției lor. Se amestecă piese de dimensiuni diferite, realiste, poematice, parabolice. Sunt inserate și fragmente destinate scenei, precum monologul **În căutarea idealului**, prevăzut cu acompaniament de cimpoi.

Situațiile fantastice sunt de diferite orientări. Nuvela **Vânătoarea de vulpi** este cel mai bun exemplu că autorul aderă la tradiția fantasticului românesc de inspirație folclorică. Multe narațiuni de scurte dimensiuni evoluează în sens liric. Altele sunt calculate pentru efecte mai degrabă scenice. În manieră expresionistă, personajele sunt arhetipale, îndeplinesc roluri generice. Se încearcă a se profita, însă nu foarte consecvent, de conținutul narativ al descântecelor. Miraculosul și fantasticul sunt concurente, unele texte păstrându-se la stadiul imaginarului folcloric. Scriitorul propulsează mai mulți termeni cu sens obscur, arhaici, regionali, necesari în procesul de sugestie: **"te-am răgelit", "stricurană", "stânjenie", "subîncheieturi".**

Scanned with OKEN Scanner

MARIUS TUPAN: rămășițe mitologice, în satul oltenesc

Evoluția literară a prozatorului și dramaturgului Marius Tupan (1) este o oglindă a schimbărilor petrecute în mediul rural românesc, prin industrializarea din perioada socialistă. Primul volum de proză scurtă, **Mezareea** (1974), reflectă norme ale unei comunități tradiționale, suficiente sieși, pe care le respectă și acei membri ai ei care au descoperit orizontul orașului.

Șerpi

REZUMAT

Marfa unei femei sosite la târg cu căruța sunt șerpii. Un om din mulțime nu îi dă crezare, și atunci șerpii sunt sloboziți din cutii, repezindu-se la oameni. Femeia se preface și ea în șarpe.

În proza lui Marius Tupan se recunoaște un laitmotiv al șarpelui. Eroul generic al mai multor povestiri poartă numele de Nicolae Șarpe. De asemenea, **Coroana Izabelei** este un roman al neamului Șerpeștilor. În acest text este păstrat sensul moralizator al imaginilor terifiante, specific religiozității populare. Șerpii invadează lumea:

"Din vânzătoare și din lăzi, din căruță și din tot ce fusese în ea, răsăriseră reptile întărâtate. Soarele bătea puternic dând flăcării o înfățișare de argint viu, plecat din pământul slăbit de secetă. Limbile întregeau flacăra cu strălucirea lor vioaie aruncând în văzduh veninul ca o fântână revoltată. Focul de argint mușca din pământ lăsând o groapă mare cât o lume..."

Proiecția scenei fantastice autonome, desprinse de elementul miraculos, nu este dusă până la capăt, finalul limitând efectul de fantastic. Relatarea intră în rama unei legende, despre pedepsirea periodică a oamenilor între care se înmulțesc păcatele, pe care a narat-o copiilor un bătrân.

În povestirea **A treia chemare** (în ediția din 1974 **La a treia chemare, nunta**) o fată de măritat căreia i-a trecut vremea merge pe malul bălții, la miezul nopții, și-l cheamă pe diavol, ca să întrezărească ursitul. Se ivește din ape o nuntă, cu mireasa călcând pe unde. Fata se apleacă spre lac și se înecă. Imaginile sunt poetice și hieratice, ca într-un descântec. Tratarea temei dublului oferă explicația irațională pentru atracția către adânc. Fascinația exercitată de oglinda lacului este aceeași ca în **Moara lui Călifar** de Gala Galaction.

La același nivel sunt textele **Din ce în ce mai multă muzică** (un băiat scoate salcâmul unde a fost ucis tatăl său, o **"mogâldeață"** se ivește în loc, mama

Scanned with OKEN Scanner

lui se lasă îngropată de vie acolo, căci ea l-a ucis), **Lumină din afară** (o casă rămasă fără bărbat este lipsită de lumină şi se cufundă mereu, cu tot cu femeie, copii şi şarpele casei), **Cornul caprei** (horă şi bătaie ritualică între flăcăi, la vreme de secetă).

Limbajul contribuie la crearea atmosferei miraculoase. Ca şi la Ştefan Bănulescu, este greu de deosebit ce este poezie a expresiei populare şi ce este invenţie proprie, în sintagme precum **"apa s-a sleit, şi dacă o trezim ne cântă pe la glezne", "nici nu ţi-ai înghiţit gălbinarea şi vrei să dai cu găocile în foc", "ar fi luat boii lui Dumnezeu în cap", "gândurile noastre umblă fără cunună".**

În aceste condiţii, elementele de fantastic popular, numeroase, sunt insuficient valorificate epic. Se fac multe referinţe la credinţele străbune, eroii cunoscând faptul că **"viermele adâncului"** doarme la rădăcină sau că dincolo de această lume hălăduiesc **"un întuneric de stârpituri care se devoră, se lovesc, se pierd".** Se remarcă manifestarea anacronică a fenomenului lingvistic de calchiere din slavonă a sensului cuvântului întuneric (= mulţime), care atestă contribuţia culturii medievale la formarea imaginarului fantastic popular.

Al doilea volum, **Noaptea muzicanţilor** (1978), vizează în primul rând problemele oamenilor care **"construiesc socialismul",** pe şantier ori în mină. Unii eroi frecventează deja teatrul, dar se rămâne la proiecţii nostalgice, cu elemente sporadice de supranatural, ale mirificului rural.

Scriitorul s-a dedicat apoi romanului, primul despre constructorii hidroenegeticieni de la Porţile de Fier – **Crisalida** (1977). Urmează însă o serie de utopii negre, deloc favorabile politicii partidului: **Coroana Izabelei** (1982), **Marmură neagră** (1989), **Vitrina cu păsări împăiate** (topit de cenzură în 1986, reeditat în 1994). Textele de după 1989 radicalizează această tendinţă, ajungându-se până la pamflet, cu date şi personaje superficial transfigurate artistic: **Rezervaţia de lux** (1995), **Rătăcirea Domnului** (1999); **Batalioane invizibile** (2001). Situaţii iraţionale adaptate utopiei cu trimiteri politice se regăsesc şi în romane, mai ales în cel mai reuşit, **Coroana Izabelei: "ţiţirigii",** neam ciudat care invadează satul; vrăjitorie; şedinţe de spiritism.

Povestiri, noi sau reeditate, cuprinde volumul **Vămile depresiunii** (2002).

Fantasticul miraculos şi magic. Observaţii finale

Direcţia fantasticului miraculos şi magic se raportează în primul rând la imaginarul folcloric autohton. Este continuată astfel o tendinţă dintre cele mai productive a prozei româneşti, în care se înscriu Ion Agârbiceanu, Gala Galaction sau Pavel Dan.

În anii '60-'70, mulţi dintre autori păstrează încă optica investigaţiei pitoreşti, legate de nostalgia originilor rurale. Accentul se pune, în acest caz, pe reprezentarea mentalităţii eroului, surprins într-o ipostază specifică: antrenat într-un ritual, vrăjit sau vrăjind, în confruntare cu strigoiul sau în legătură cu necuratul.

Scanned with OKEN Scanner

La procesul de sugestie contribuie asocierea unui vocabular specific. Prozele acestui subtip conţin virtuale glosare, variind în funcţie de proveniența autorilor. La V.Voiculescu (cf. observațiile de stil ale capitolului) vocabularul are influențe populare, de aspect muntenesc nediferențiat, la Marius Tupan oltenesc, din graiuri mehedinţene, la Vasile Rebreanu el este ardelenesc din părţile Năsăudului, la Bănulescu sau T.D. Savu este cel de pe valea Dunării de Jos. Expresia populară conţine adeseori în ea însăşi un rudiment irațional, pornind de la prospețimea metaforei. În spatele ei se întrezăreşte modul autonom al civilizației tradiționale de a vedea lumea, din care nu lipseşte fantasticul de diferite nuanțe, de la feeric la terifiant.

Ca şi în cazul direcției poetice, unii dintre autori au tendința de a prelungi particularitățile de limbaj cu invenţii proprii. Formulele obținute liricizează considerabil evocările, dar conferă şi un aer emfatic replicilor atribuite unor țărani. Iarăşi ca în cazul direcției amintite, însă mai sporadic, apare versificarea în stil popular. Tot de o perspectivă a pitorescului ține şi tendința de a imagina topografii fabuloase. Se transfigurează, conform simbolurilor conținute de texte, spații româneşti, faptele petrecându-se în oraşul Mavrocordat sau pe Câmpia Dicomesiei, la Porțile de Sus, la Cantacuzina, la Vama ori la Marginea Imperiului.

Eroii care populează asemenea spații sunt oameni vechi ai pământului. De regulă, între aceştia apar reprezentanți ai vieții moderne, care iau cunoştință de acte de magie şi de alte fenomene inexplicabile, devenind uneori victime ale lor. Ca şi în perioada romantică, fantasticul reprezintă un prilej de a pune în evidență aspecte spirituale altfel ocultate de civilizația modernă. La V.Voiculescu, fantasticul este angajat în procesul de refacere a modelului epic sacru. Nici una dintre componentele religiozității tradiționale nu este neglijată, venerația creştină alăturându-se unor semne şi înțelesuri păgâneşti. V.Voiculescu creează chiar personaje a căror funcționalitate, în cadrul vieții rurale, este de a resuscita forțe spirituale revolute. În felul acesta, se disting ca teme specifice totemul, iatromagia, licantropia, dendrolatria. Efectele de exotism realizate sunt comparabile cu cele ale prozelor simboliste generate de altor orizonturi.

Investigațiile în spiritualitatea populară facilitează discursul tradiționalist, pe alocuri chiar paseist, în sens semănătorist, subliniind inconsistența spiritualității moderne. Ponderea imaginilor de sursă biblică variază, fiind vorba de o prelucrare complexă a lor (V.Voiculescu) sau de tratarea câte unui motiv specific, precum şarpele la Marius Tupan. Este valorificat şi considerabilul potențial fantastic al formulelor de descântec.

În epocile literare anterioare s-au relevat una sau alta dintre prezențele supranaturale, în optică folclorică. În vederea reconstruirii sistematice a mentalității tradiționale, scriitorul din această perioadă îşi coordonează observațiile, făcând să circule motivele, uneori şi personajele, de la un text la altul.

În cazul lui V.Voiculescu, rezultatele obținute astfel îl situează printre clasicii literaturii române. Valorificarea cea mai modernă, demnă de orice

Scanned with OKEN Scanner

antologie a prozei, aparține însă lui Ștefan Bănulescu. Fantasticul este investit cu roluri diverse, într-o proză care admite în aceeași formulă investigația antropologică cu multiplicarea punctelor de vedere și cu livrescul **"bătăliei cu povestiri".**

Faptul că se constituie școli de proză fantastică în interiorul literaturii române este cu deosebire vizibil în cadrul acestui tip narativ. Modelul mimat în modul cel mai evident nu îl reprezintă, cum ar fi fost de așteptat, V.Voiculescu, ci Ștefan Bănulescu.

NOTE

V.VOICULESCU

1. Vasile Voiculescu, **Integrala prozei literare**, Ediție îngrijită, prefață și cronologie de Roxana Sorescu, București, Editura Anastasia, 1998, p. 26.
2. Proză publicată în *Calendarul*, nr. 256, 25 decembrie 1932. Finalul acesteia a fost modificat, pentru a corespunde ateismului oficial al epocii, la prima reeditare postbelică, în *Gazeta literară*, nr. 21, 21 mai 1964. Modificarea este păstrată de editările în volum din 1966 și 1972, dar este suprimată în ediția îngrijită de Victor Iova, din 1982.
3. Mihai Ungheanu, *Vasile Voiculescu*, în **Pădurea de simboluri**, București, Editura Cartea Românească, 1974, pp. 245-254.
4. Mircea Braga, **Vasile Voiculescu în orizontul tradiționalismului**, București, Seria "Universitas", Editura Minerva, 1984, p. 163.
5. În acest sens, o bună demonstrație realizează Ion Vlad, în capitolul *Treptele povestirii. Marginalii la o estetică a povestirii: V. Voiculescu,* din volumul **Descoperirea operei.** Contribuții de teorie literară, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 150.
6. Vezi, între alții, Roxana Sorescu, în Vasile Voiculescu, **Integrala prozei literare**, p. 35: *"Nucleele epice, presimțirea prozei fantastice nu trebuie căutate în încercările în proză ale scriitorului, ci în poemele sale."*
7. Tudor Vianu, **Figuri și forme literare**, București, Casa Școalelor, 1946, reluat în **Opere, I**, București, Editura Minerva, 1975, pp. 549-558.
8. Florentin Popescu, **V. Voiculescu, contemporanul nostru**, Buzău, Colecția "Studii și cercetări de istorie literară", Editat de Biblioteca județeană "V.Voiculescu" și Muzeul județean Buzău, Buzău, 1997, p. 199.
9. Cf. Mircea Braga, **Vasile Voiculescu în orizontul tradiționalismului**, București, Seria "Universitas", Editura Minerva, 1984, p. 214, care reproduce data (18.10.1947) de pe o dactilogramă voiculesciană a textului, aflată în posesia sa.

ȘTEFAN BĂNULESCU

1. *Cuvântul autorului*, în Ștefan Bănulescu, **Scrisori din provincia de sud-est sau O bătălie cu povestiri,** București, Editura Nemira, 1994, p. 6.
2. **Cartea Dicomesiei (fragmente),** în *Viața românească*, an LXXXIV, nr. 7, iulie 1989, p. 15-29.
3. de pildă, de către Ion Marcoș, în **Scriitori români. Mic dicționar**, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 71.

VASILE REBREANU

1. Vasile Rebreanu (n. 1934, Florești, județul Bistrița-Năsăud) este un activ prozator, dramaturg și publicist. Facultatea de Filologie București, absolvită în 1957. Redactor la revista "Tribuna" din Cluj, din 1969 director al Studioului de radio Cluj.
2. Romane: **Casa**, 1962; **Călăul cel bun**, 1965; **Un caz de iubire la Hollywood**, 1978; **Legați-vă centurile de siguranță**, 2003 etc.

Scanned with OKEN Scanner

MARIUS TUPAN

1. Marius Tupan, n. 1945, Tâmna, jud. Mehedinți. Absolvent al Facultății de Filologie București, 1971, unde activează ca redactor, mai ales la revista *Urzica*, iar după Revoluția din 1989 la noua serie a revistei *Luceafărul*.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL POETIC ȘI VIZIONAR

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA CĂRTĂRESCU – opțiunea pentru fantastic, în climat postmodernist

Particularități ale postmodernismului cărtărescian

Mircea Cărtărescu (n. 1956) este considerat astăzi drept unul dintre cei mai importanți scriitori români în viață. Numele său este legat cu predilecție de curentul literar dominant din anii '80, așa-numitul optzecism, care, după cum consideră autorul în discuție, **"în bună parte, este de inspirație postmodernă"**(1). În volumul **Postmodernismul românesc** scriitorul oferă cele mai multe indicii asupra modului în care înțelege acest curent, considerat, alături de romantism și clasicism, peren în literatură:

"Eu consider postmodernismul mai curând un curent tipologic, asemenea romantismului sau clasicismului, deci nelegat de o epocă istorică precisă. Ci corespunzând mai mult unui tip uman, un tip de sensibilitate, unui mod de gândire, unui tip de ideologie."(2)

Mircea Cărtărescu rejudecă literatura din perspectiva unei estetici revendicative, și, în această reconsiderare, el merge până la minimalizarea valorii lui Nichita Stănescu, considerat un poet anacronic, modernist ca Ion Barbu și Blaga, și a generației anilor '60 în general. În proză, sub acuza de modernism sunt relativizate la fel de multe valori, în frunte cu **Moromeții** lui Marin Preda. Mai mult decât atât, conceptul de istorie literară i se pare autorului prea... modernist, o viziune blamabilă, al cărui sfârșit ar fi fost deja anunțat de epopeea comică a sa, **Levantul** (3).

Moderniștii interbelici repudiaseră tradiționalismul; Cărtărescu, șef de școală postmodernistă în literele române, repudiază modernismul, pentru că el nu reprezintă omul, ci limbajele culturale care îl domină (4). În consecință, literatura modernă este un nume al anulării personalității, este un spațiu caracterizat prin **"imposibilitatea de a exista ca ființă umană individuală, cu propria ideologie și propriul discurs"** (5).

Cele două direcții ale optzecismului românesc ar fi aceea biografistă și aceea textualistă (6). Nici una dintre ele nu reprezintă în mod suficient pe autor. Atribute ale prozei sale precum vizionarismul, melancolia, egolatria, caracterul depresiv sunt atipice curentului. Scrisul cărtărescian este plin de patos, și acesta este punctul de plecare în actul de ficționalizare, situație proprie liricii... de care prozele nu se desprind niciodată pe deplin, deși lirismul este contrar spiritului ironic al postmodernismului. S-a spus că, atribuindu-și un semn distinctiv care pare a fi la modă, autorul încearcă să descuie, pentru sine, lacătele literaturii (7). Preponderent, climatul literar al autorului este unul al neliniștii și al egolatriei

Scanned with OKEN Scanner

romantice, care îi asigură vigoare, cu toată coloratura barocă, inițiativele divergente şi manierismele raportabile la postmodernitate.

Volumul de nuvele fantastice *Nostalgia* – o inițiere în industria epică

După traducerea în franceză, sub titlul **Le Rêve** (8), volumul lui Mircea Cărtărescu intitulat **Nostalgia** a fost distins cu câteva premii, autorul fiind catalogat drept maestru contemporan al fantasticului, într-una dintre cele mai cuprinzătoare sinteze referitoare la acest gen narativ (9). Prozele se află într-o relație strânsă între ele, totuşi nu într-atât încât să îndreptățească subtitlul de roman, care apare la cea de-a treia ediție (10).

Cartea cuprinde cinci texte; primul dintre, **Ruletistul**, este desemnat drept prolog, ultimul, **Arhitectul**, drept epilog, celelalte trei (**Mendebilul, Gemenii, Rem**) fiind reunite într-un corp central, cu supratitlul ***Nostalgia***. În aceste trei proze, cele mai ample (de 35, 107, respectiv 134 pagini, în ediția din 1993), interesul narativ se îndreptă către copilărie şi adolescență. Interesului pentru ontogenie i se asociază elemente de cosmogonie, care sunt de recunoscut mai întâi în proza **Ruletistul**.

Prin dezvoltarea unui motiv postmodern tipic, cel al metaliteraturii, este urmărită instaurarea ficțiunii, ca act inițial echivalent Genezei. În mod simetric, în textul **Arhitectul**, degradarea relației dintre creator şi operă este echivalată cu o apocalipsă. Dimensiunile teleologică şi soteriologică nu lipsesc din aceste nuvele orientate către autoficțiune: ființele de hârtie îşi descoperă limitarea şi identifică, drept transcendență, lumea autorului, în care caută să pătrundă. Trecerea este pe cale să se realizeze o singură dată, în cuprinsul povestirii **REM**, care polarizează astfel în jurul său celelalte pagini din volum.

REM

REM este o povestire în ramă, dominată de viziuni fantastice. Titlul reprezintă misteriosul fragment de cuvânt citit de Svetlana, personajul principal, care a întrezărit un Autor şi caracterul de ficțiune al propriei sale existențe. Motivul fantastic determinant al narațiunii este, după cum era de aşteptat pentru un scriitor postmodernist, cel al confuziei dintre ficțiune şi realitate. Textul nu este lipsit de un program realist, la fel de tipic pentru epica românească optzecistă – acela de a surprinde disperarea lipsei de orizont, într-un mediu claustrat.

Aflați într-o garsonieră de periferie bucureşteană, doi amanți, resimțind lipsa de variație a întâlnirilor, îşi fac unul altuia confesiuni. Ele sunt mai bine puse în valoare, prin comentariul unui nevăzut observator fantastic, păianjenul din încăpere, întruchipare a zeiței indiene a iluziei, Maya. Unul dintre eroi, studentul Vali, dominat de literatură, epuizează povestea relativelor sale complicații sentimentale, şi este redus curând la statutul de naratar intradiegetic. Partenera lui, Svetlana, are de povestit lucruri cu mult mai semnificative, care asigură textului

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare parte din coerență și din valoare. Schema epică este astfel una de povestire sadoveniană: fixarea unei ambianțe facilitând actul confesiv; mărturisirea acelei unice experiențe fundamentale, de natură să definească o viziune asupra vieții; lipsa de reacție a receptorului, care determină epuizarea narațiunii.

Față de simplitatea construcției, zecile de pagini utilizate pentru montarea aparatului narativ sunt mai degrabă fastidioase. Textul începe printr-o enumerare de obiecte, în ordine aleatorie:

"Cortázar, un Márquez ferfeniţit (*Erendira*, ediția cea mare), *Manuscrisul de la Saragosa* în legătură țeapănă de carton stacojiu, vreun metru de "Romanul secolului XX" şi mult mai lungi şiruri pastelate de "BPT"-uri şi "Univers"-uri, cărți lucioase, alb-negre" etc.

A atrage atenția către universul livresc este unul dintre reflexele prozei cărtăresciene (nume predestinat, în acest sens). Autorul a şi teoretizat necesitatea enumerării aleatorie de obiecte, ca aspect specific al curentului, în monografia sa **Postmodernismul românesc** (11). Pasul următor, care marchează un prim moment fantastic, constă în insolitarea perspectivei, prin atribuirea funcției de narator unui păianjen, dotat cu omniscienţă auctorială şi curiozitate narativă:

"Camera e deocamdată goală, dar o simt venind. (...) Îmi întind labele transparente prin cameră. Tremur de poftă, de aşteptare. Pândesc la geam, apoi, cu agilitate, sar la uşă. Mă strecor printre cărți, lăsându-mi afară doar cângile de pe care picură veninul etc."

Se aplică aici un alt procedeu fantastic, cel al tratării la modul propriu a exprimării figurate. Se porneşte de la Maya, zeița iluziei, care este reprezentată în mitologia indiană drept păianjen. Omnisicența auctorială este transferată acestui excentric personaj, şi rezultatul este o perspectivă narativă artificioasă. Intriga reală nu este setea de eveniment a păianjenului, ci dorința studentului Vali, adevăratul păianjen, rob al iluziei, de a recunoaşte esența sufletească a Svetlanei.

Ieşirile păianjenului la suprafața textului sunt de altfel rare, şi nu fac decât să contribuie la menținerea unei tensiuni a spectacolului, în felul îndeplinit, de pildă, de formulele de mijloc ale basmului.

Fantasticul este activ şi în povestirile din interiorul ramei narative. Se produce o avalanşă de imagini şi de senzații atribuite percepției infantile, într-o gradație clasică de la verosimil la improbabil şi supranatural, în doze tot mai generoase. La baza viziunilor se află plăcerea cosmogonică a creatorului de text. Acesta îşi apropie mai multe ordini discursive (fantastică, ezoterică, ludică, onirică), pe care le combină în construcția narativă.

Punctul culminant al traseului epic este reprezentat de nişte **"Mari jocuri"**. Avem de-a face cu un act de transfer a puterii demiurgice auctoriale (idee predilectă în text) asupra personajelor. În mod puțin verosimil, o ceată de copii dezbate modul de organizare al jocurilor lor, după elemente simbolistice: în *şapte*

Scanned with OKEN Scanner

zile, cele *şapte* fete vor fi pe rând ***"regine"***; li se atribuie, prin tragere la sorţi, ordinea intrării în scenă, câte *o culoare* din cele şapte ale curcubeului, câte *o floare*, *câte un obiect ludic*, câte *un loc de joacă*. Regula epică este de roman *à tiroir*, rezultând şapte discursuri în care funcţia hiperbolică a fantasticului se exercită din plin: fiecare dintre fete va conduce, în condiţiile date, jocul; el va releva, în aceste şapte zile de refacere a universului spiritual, câte un aspect fundamental al existenţei: *misterul, soarta, naşterea, iluzia, păcatul, moartea, nunta.*

Miraculosul este cuvânt de ordine: în prima zi, iadeşul se smulge din mâna Balenei şi conduce într-o subterană unde zace un schelet uman de zeci de metri (motivele subteranei şi ale uriaşului circulă şi în alte proze cărtăresciene, preluate, cel mai probabil, de la Mircea Eliade); a doua zi, limbile de la ceasul Adei se învârt cu o uriaşă viteză şi arată înaintarea în viaţă a fiecăreia, până la clasicul morman de oase descărnate etc. Se recurge la procedeul romantic de panoramare a lumii.

Cele mai patetice pasaje, ieremiadă deplângând lumea în care s-a înstăpânit răul, şi, drept consecinţă, fatala ei destrămare, sunt cele din ziua a cincea. Febricitând între 37 şi 42 de grade, conform creşterii gradate a temperaturii pe termometrul aplicat Puiei, textul cuprinde un formidabil climax. În mozaicul de imagini pământeşti este surprinsă tot mai precis o dinamică a maleficului, înaintând către imoral, absurd, catastrofal şi apocaliptic; în acest moment de culminaţie, exerciţiul de virtuozitate narativă apelează la actanţi mitologici:

"Iar când termometrul arătă 42 de grade am văzut zeitatea cutremurului dansând peste Eurasia, zeitatea Înghețului înfulecând Polii, zeitatea Potopului strivind Japonia sub călcâi. Şi zeul întunecat al adâncurilor, Nife răzbunătorul, îşi făcu deodată auzită vocea de lavă aruncând scoarța în aer, evaporând oceanul. (...) Şi fluvii de wolfram şi râuri de iridiu şi fiorduri de crom şi estuare de indiu şi lagune de stronțiu şi cascade de platină şi pârâuri de cadmiu şi mări de cupru şi golfuri de zinc şi oceane de fier clocoteau laolaltă, cu flora şi fauna lor orbitoare. Şi anotimpurile, sub ploi de stele, sub grindină de meteoriți."

Din recuzita postmodernă, menționăm şi parafrazarea Apocalipsei Sf. Ioan, vizibilă de la prima frază de confesiune vizionară. Pentru a încheia traseul inițiatic al zilei a cincea, se revine, în cele din urmă, la imaginea Creatorului, în al cărui ochi interior era cuprinsă toată această lume (**"ochiul său, care deveni deodată cerul liniştitor"**). Motivul postmodern al creatorului de text în relație cu opera a devenit un element de recuzită fantastică.

Lumea creatorului de text devine, în cele din urmă, accesibilă unuia dintre personaje. Într-un act de personificare a relației dintre ficțiune şi realitate, Svetlana pătrunde, prin mijloace onirice, în camera Autorului, prilej de a creiona un portret, convențional romantic, al acestuia. Eroinei i se dă să citească o

Scanned with OKEN Scanner

secvență din povestea vieții ei. S-a căutat a se da multă gravitate acestui moment epic, inventându-se o întreagă lume de inițiați, în frunte cu Egor, consilier de taină al fetei, care are drept ideal realizarea contactului cu demiurgul textului. Uşa dintre lumi este doar întredeschisă, fata este reabsorbită în lumea ficțională, pentru că modul de a trăi transcendența era pentru Svetlana sărutul dat Esterei, şi nu descoperirea Autorului.

Cele două modalități de a accede la transcendent dezvăluie cel mai bine dezechilibrul structural al textului, dezechilibru care se păstrează şi în romanul amintit, pentru care **REM** este cea mai clară prefigurare. Discursul realist-biografist, despre Svetlana şi **"REM"-ul** ei individual (extazul pricinuit de sărutul Esterei) este menținut şi încheie viziunea narativă, deşi se află în contradicție cu discursul revelatoriu şi ocultistic, reflectând relația autor-operă. Fibra textului este de fapt consumată după epuizarea succesiunii de momente vizionare, însă autorul, preocupat de destinul Svetlanei, devenită autoare de ...antiliteratură (ea deține mii de pagini umplute cu obstinata negație **"nu"**), va încheia pe un ton realist-biografist. În estetica lui Mircea Cărtărescu, "REM"-ul contactului cu realul, echivalent, după afirmația autorului, cu punctul El-Aleph al lui Borges (12) este de neatins. Imaginea lumii auctoriale este compromisă de către retorica mitizării ei.

Gemenii

Deosebirea dintre **REM** şi **Gemenii** este deosebirea dintre cele două orientări narative amintite. Pe de o parte, este vorba de o poetică mai accentuat vizionară şi suprarealistă, iar pe de alta de una mai accentuat optzecistă, a ceea ce autorul numeşte direcția **"hard"** (13), psihologistă şi a notației cotidianului. Nuvela se înscrie într-un ciclu narativ al adolescenței, din care piesa centrală este romanul **Travesti.**

Realizând, inclusiv în aspecte structurale, o reprezentare a motivului oglinzilor paralele, **Gemenii** este un text început cu relatarea unei sinucideri şi încheiat prin nararea alteia. Cei care se sinucid sunt doi îndrăgostiți, iar cauza imediată ar fi trauma provocată de către un eveniment tipic fantastic: transmutarea sufletelor, din trupul unuia în trupul celuilalt. În acord cu începutul şi cu sfârşitul, tonul este preponderent melodramatic, urmărind meandrele unor relații sentimentale între doi liceeni aflați în tabără, în clasă, la **"bairamuri"**. Preferate sunt interioarele bogate, budoarul, inventarierea arsenalului seducției feminine, cu evidenta aplecare optzecistă către infinitezimalul prozaic, până la **"o superbă sticluță de Emotion".**

Pentru a sugera trecerea la un alt regim al existenței, cel al sacrei comuniuni cu Celălalt, au loc mai întâi câteva întâmplări paradoxale (luna, mâncată de Gina, căci fetei i se face poftă de ea; coropişnița, dialogând cu somnambulul Traian). Frenezia actului erotic, consumat, în cele din urmă, într-o catacombă de muzeu, determină inversiunea de personalitate, amanții trecând unul

Scanned with OKEN Scanner

în trupul celuilalt (motiv de fantastic romantic). Această experiență a transmutației este semnificativă ca metaforă textuală: eroii s-au rătăcit în opera comună, care este istoria lor de dragoste, nu își mai regăsesc identitatea, care a devenit fictivă.

Se știe că un discurs, cu cât este mai sistematizat, cu atât este mai ușor reversibil într-o narațiune supranaturală, căci literatura fantastică operează pe fondul absolutizării raționalității, între celelalte dimensiuni spirituale. Nuvela **REM** parafrazase Apocalipsa, filozofia ocultă, logica ludicului. În nuvela **Gemenii**, momentele inexplicabile urmează logica narativă a unui discurs științific. Nicăieri nu este mai vizibilă ca aici vârsta postmodernă a textului fantastic. Avem de-a face cu două descrieri ale Muzeului de științe naturale "Grigore Antipa". Prima, mai apropiată de momentul inițial al schemei epice, este insolită – muzeul este înfățișat într-o ipostază nocturnă, accesul s-a făcut în mod nepermis. Această insolitare pune bazele unui discurs fantastic, calculat în funcție de schema logică care va fi resemantizată – discursul filogenetic din cadrul științelor biologice. Ca preludiu pentru momentele irațională, sunt exersate ambiguitățile între sensul propriu și cel figurativ al termenilor. Nu lipsesc tipicele expresii de introducere a situației fantastice **"mi s-a părut", "ca și când":**

"Dinspre ele mi s-a părut o clipă că venea un vuiet de revoltă, ca și când toate blănurile sutelor de specii s-ar fi zbârlit deodată."

La cea de-a doua trecere prin muzeu, grotești exponate manifestă o generală solidarizare împotriva celor doi, înțelesul fiind că Thanatos, din imperiul căruia le-a smuls tensiunea erotică a celor doi profanatori, îl înfruntă pe Eros. Autorului nu-i rămâne decât să organizeze evenimențialul în câmpul semantic deja precizat, printr-un act echivalent unei treceri din planul paradigmatic în cel sintagmatic a componentelor fantasticului. Secvența narativă culminantă, întinsă pe zeci de rânduri, reprezintă astfel rezultatul unui efort constructiv atent dirijat:

"Sălile se deșteptau. În vitrine începea mișcarea, se căscau boturi și se roteau ochi. Păsările începuseră să cârâie și să țipe, bătând din aripi ca să se desprindă de bățul de care erau lipite, ceea ce stârnea un praf înecăcios, cu miros de vopsele și zegras. Am coborât scările în fugă, urmăriți de țipătul sfâșietor al păunilor, și-am străbătut alergând sala de la parter. Scheletul Dinotheriului, cu oasele lui cât trunchiurile, făcea eforturi uriașe să se ridice în picioare din nou, ceea ce umplea sala de trepidații."

Diferența dintre prima și a doua descriere ale muzeului poate fi exprimată în perechi de antiteze precum static /dinamic, banal /senzațional, normal /fantastic, neînsuflețit /însuflețit, rațional /pasional etc. Prin seducția epică a celui de-al doilea termen, a fost potențat momentul împlinirii erotice, care ar fi provocat dramaticul spectacol (determinism fantastic). Pârghiile fantastice sunt, în aceste nuvele, parte a unei inginerii textuale postmoderne, care lucrează concomitent cu viziuni, observații psihologice, delimitări interioare între creație și creator etc.

Scanned with OKEN Scanner

Mendebilul

În **Mendebilul**, după mai multe pasaje dedicate ludicelor manevre ale Autorului cu opera sa (anamneze, motivul manuscrisului găsit etc.), se narează o istorie cu copii. Eroul omonim, băiat de şapte ani recent mutat în bloc, face operă de erou civilizator printre puştii de bloc sălbăticiţi în jocuri crude. El notează o listă similară celor zece porunci biblice, la locul lor de joacă, după care începe iniţierea în misterele existenţei: vorbeşte de păpuşarul din capul păpuşii, de omul de după moarte, de felurile de a naşte, de **"infiniturile"** mici şi mari.

Lumea capătă o nouă strălucire, privită printr-o prismă fantastică adaptată psihologiei infantile. Teoriile pe care le expune Mendebilul (poreclă denigratoare a tovarăşilor de joacă surclasaţi) sunt numerotate în text, şi, chiar dacă atribuite unui personaj, par tot atâtea proiecte fantastice nedezvoltate, care conturează o bună parte din sistemul vizionar al prozei cărtăresciene: universul este format dintr-o infinitate de lumi imbricate una într-alta, precum păpuşile ruseşti, pământul este un animal viu, omul este un stadiu embrionar către o fiinţă superioară etc.

Ruletistul. Arhitectul

Volumul **Nostalgia** deduce existenţa lumii din investigaţii metaficţionale. De aspectul soteriologic, respectiv cosmologic al ficţiunii se preocupă nuvelele **Ruletistul** şi **Arhitectul**. Situate la începutul, respectiv la sfârşitul cărţii, ele conţin o geneză - instaurarea stării cosmotice a ficţiunii şi o apocalipsă - a distrugerii relaţiei între creator şi operă.

În **Ruletistul**, un scriitor bătrân, nemulţumit de falsitatea "operei" care l-a făcut celebru, produce, în nădejdea mântuirii, un ultim text, în care este vorba despre un jucător la ruleta rusească, ocolit de moarte, în mod neverosimil, de fiecare dată. Datorită şansei sale monstruoase, Ruletistul nu pare să fi aparţinut lumii reale, şi atunci (sofism) el aparţine ficţiunii. La tipul de nemurire al lumii ficţionale vrea să adere şi naratorul, care jubilează, descoperindu-se ca personaj în povestire:

"Ruletistul nu putea trăi în lume, ceea ce e un fel de a spune că lumea în care a trăit este fictivă, este literatură. Nu am nici o îndoială, Ruletistul este un personaj. Dar atunci şi eu sunt un personaj, şi aici nu mă pot opri să nu exult de bucurie. Căci personajele nu mor niciodată, ele trăiesc de câte ori lumea lor e "citită"."

Textul este amplificat prin precizarea explicită a multor elemente de artă poetică: actul narării este prin definiţie unul artificial, oglindirea lumii este un act utopic **("doar visul mă mai reflectă realist")**, iar universul ficţional obţinut, aproape indescriptibil **("imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părţile")**. Neajunsurile acestea sunt anulate, dacă ficţiunea devine un act soteriologic, servind la mântuirea autorului, care va pătrunde în povestire ca personaj. Ideea, argumentînd naiv necesitatea literaturii, este că intrarea în lumea ficţională

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă unica salvare a instanței auctoriale, lumea fictivă fiind nemuritoare prin fiecare cititor care o va percepe la receptare.

Elementele de estetică amintite mai sus se pliază logicii unui motiv fantastic, cel al invadării realității de către ficțiune, idee de referință în întreg volumul. În continuitate cu acesta se află motivul contactului cu Ființa transcendentă. Existența **"Dumnezeului matematic"** ar fi dovedită prin îndeplinirea maximei imposibilități la jocul cu moartea al ruletei ruseşti. La percepția metafizicului, resimțită colectiv, a condus aberația logică a continuei supraviețuiri a Ruletistului:

"Curând, el anunță o ruletă cu *patru* cartuşe înfipte în cele şase alveole ale butoiaşului, iar apoi cu *cinci* cartuşe. Un singur orificiu gol din şase, o singură şansă de supraviețuire din şase! Jocul înceta să mai fie joc şi până şi cel mai superficial dintre cei care ocupau acum fotoliile cu catifea simțea, nu cu creierul, nici cu inima, ci cu oasele, cu zgârciurile şi cu nervii, măreția teologică pe care o căpătase ruleta."

După epuizarea istoriei Ruletistului şi a ideilor de mântuire, naratorul se lansează, oniric, într-un zbor cosmic. El întâlneşte un **"şir de Dumnezei"**, pe care îi răstoarnă şi, în cele din urmă, pe **"adevăratul Dumnezeu"**, mort, cu un trandafir roşu în mână.

Nuvela **Ruletistul,** situată la începutul volumului, reprezintă o artă poetică. Dând la o parte zgura lecturilor şi a concepțiilor literare, autorul înțelege prin libertate de creație în primul rând vizionarismul fantastic.

În **Arhitectul**, Emil Popescu, constructor de fabrici de ulei, şi Elena Popescu, soția sa, constructoare de fabrici de lapte, au un ideal comun, şi anume să cumpere o maşină. După aducerea ei în fața blocului, soții stau **"fermecați, câte o oră întreagă, ca doi gemeni în pântecul mamei"**, şi aceasta reprezintă momentele de **"reală, deplină intimitate"** ale lor. Însă inginerul Emil Popescu nu poate stăpâni claxonul, deranjând liniştea locatarilor, şi este umilit de vecini, mai ales de colonelul care reuşeşte să suprime sursa de zgomot.

Intriga este psihologistă – după umilința suferită în fața blocului, eroul este obsedat de înlocuirea dezastruosului sunet, montând la bord maşinării muzicale din ce în ce mai complicate. Experimentând tonalitățile, el se transformă într-un compozitor monstruos, de proporții cosmice. Monomania muzicală este urmărită, după modelul fantastic cel mai la îndemână, cel al hiperbolei, la nivel psihologic (obsesia claxoanelor muzicale), cultural (redescoperirea întregii istorii a muzicii), fiziologic (**"fiecare celulă"** este înlocuită **"cu o încâlcire muzicală"** şi melomanul creşte necontenit, conform pasiunii sale), politic (se ajunge la o **"melocrație"** a arhitectului) şi, în sfârşit, cosmic (el devine un obiect cosmic, înlocuind planeta, cuprinzând galaxia, îmbătrânind şi renăscând sub forma alteia noi).

Şi în această situație, arhitectul este determinat de legea evoluției cosmice, aşa cum, la început, era determinat de prestația sa în industrie. Sfârşitul este

Scanned with OKEN Scanner

simetric cu începutul, pe aceeaşi idee a limitării. Emil Popescu, personaj kafkian, nu este decât funcţia pe care o îndeplineşte, fie că este ea cea de constructor de fabrici de ulei, de **"melocrat"** sau de obiect cosmic. Vizând tema reificării conştiinţei într-o societate tehnicizată, textul reprezintă o satiră, care adoptă, încă o dată, climaxul fantastic, ca mod al demonstraţiei. Ea se referă şi la eşecul actului de creaţie, în condiţiile alienării creatorului, de unde imaginile apocaliptice, sugerând deteriorarea raportului între autor şi operă - era de aşteptat ca ultimele pagini ale cărţii să cuprindă o apocalipsă a dereglării instanţei auctoriale.

***

Considerat în ansamblu, volumul **Nostalgia** propune un sistem de motive şi de imagini obsesive. Se manifestă un interes constant pentru anumite teme, de pildă cea a genezei, cea a psihologiei infantile, cea a tulburărilor adolescenţei. Fiecare text experimentează în direcţii diferite ale narativităţii. **Mendebilul** se lansează în proza pentru copii, **Gemenii** în aceea despre iubirea melodramatică, **Ruletistul** în proza misterelor, a senzaţionalului, **Arhitectul** în satiric, **REM** în vizionar.

În ciuda actelor de mimetism, unitatea textelor este asigurată prin insistenţa retoricii despre relaţia metanarativă, care este un mod de a manifesta trăirea transcendentului. În acest sens, **Nostalgia** cuprinde o mistică a textului. Intriga se îndreaptă, de regulă, de la exerciţiul evocării cotidianului către viziunea fantastică. Se conturează un traseu iniţiatic, având ca ţintă actul de creaţie. Schimbarea registrelor narative, sesizabilă în fiecare naraţiune, reprezintă una dintre probele labirintului. Ea se manifestă de la o povestire la alta, cât şi în interiorul aceleiaşi povestiri.

Textele sunt construite în jurul unui centru, reprezentat de către un moment revelatoriu. Acela suprem se află în **REM**, şi constă în ieşirea pirandelliană a unui personaj din lumea operei în lumea auctorială. În alte nuvele, revelaţii se produc tot în situaţii fantastice – a iubirii depline, prin schimbarea personalităţii dintr-un corp în altul, în **Gemenii,** a intelectualităţii, prin acte paranormale şi vizionare, în **Mendebilul.** În rezumat, substanţa naraţiunii este vizionară, cadrele sunt adeseori metanarative.

Romanul *Orbitor.* Rolul fantasticului în relaţia metanarativă

În prima parte a romanului, **Aripa stângă**, eroul narator, Mircea, este un tânăr bucureştean care trăieşte în singurătate şi caută adevărul despre sine şi despre existenţă. El încearcă să-şi redescopere propriul trecut, în care bănuieşte un mesaj lizibil **("trecutul meu era cheia, semne tulburi îl arătau ca lizibil").** Sunt evocate astfel familia, mediul de mahala şi de bloc muncitoresc, Bucureştiul anilor de adolescenţă, înţeles ca **"alter-ego".** Investigaţia persevereză în direcţia ascendenţei materne, pe câteva generaţii (până la "**văleat 1845**"). Mulţimea întâmplărilor determină un labirint de semne, prin care eroii înaintează, făcând

Scanned with OKEN Scanner

apel la sisteme de interpretare mistice. Labirintul este complicat de vise şi de viziuni grandioase, care accentuează sensul transcendent al căutărilor. Cu toate acestea, mesajul rămâne nedescifrat, şi eroul trebuie să se abandoneze vieţii profane.

Personajele din trecutul eroului narator participă şi ele la această investigaţie, din momentul în care descoperă că aparţin unei lumi ficţionale şi că sensul existenţei lor este constituirea momentelor semnificative ale vieţii lui Mircea. Descoperirea aparţine unei secte a **"Ştiutorilor"**, al cărui complicat traseu iniţiatic se încheie cu ritualul genezei Autorului, într-o subterană din delta fluviului Mississippi, lângă New Orleans. Ritualul eşuează însă, pentru că, printr-un accident imprevizibil, se naşte de fapt **"Duplicarea"**, **"Ruptura"**, **"Înstrăinarea"**.

Un final neconcludent, şi cu greu închegat, are cel de-al doilea volum, **Corpul**. Mircea continuă să refacă lumea în mintea lui, scriind. Conţinutul scrierii este ceea ce eroul rememorează necontenit, evocând diferite etape ontogenetice, precum şi situaţii şi eroi dinainte, ori din vremea vieţii lui, care l-au determinat. Dintre evocările mamei, cea mai amplă este aceea legată de ţesutul unui covor care nu mai urmează modelul dat, ci zugrăveşte **"Totul"**. Un alt covor, de care se interesează Securitatea, este de fapt un cub în care te pierzi, fiind chiar viaţa. O etapă în reconstituirea ascendenţei materne este anul 1880, când la Tântava s-au petrecut orgii în masă, iar o fată ar fi zburat ca fluturii. În evocarea anturajului copilului Mircea, se insistă pe aventurile lui Herman, genial şi alcoolic, cu un rol important în traficul de simboluri din volum. Copilul a fost hipnotizat la circ şi reface situaţii de dinainte de naştere, inclusiv relaţia cu fratele său geamăn, până la lumina orbitoare a lui Dumnezeu.

În ultima parte a acestui volum, locul acţiunii este preponderent Amsterdamul. Secta Ştiutorilor are şi acolo ramificaţii, şi cu toţii îl cunosc pe fratele geamăn, Victor, care este **"virtual"**. În final, Mircea explică necesitatea lumilor narative şi are viziunea unei fiinţe care nu înţelege timpul.

A construi urmând principiul "randomizării" (14)

Precum în vis, în romanul **Orbitor** momentele semnificative ale unei biografii sunt structurate ca limbaj. Sintaxa acestuia este dată de îmbinarea dintre afirmaţia ideologică, imaginea mitologică, schiţa realistă şi scena fantastică. Mesajul obţinut este de nivel simbolic, însă eroul narator nu reuşeşte decât să releve existenţa unui rudiment de sens, organizând narativ momentele legate de marile semne: ***fluturele, subterana, păianjenul, "Quilibrex", urletul galben, orbitor...***

Se afirmă mai întâi investigaţia solitară a unei conştiinţe titaniene, care caută să controleze subteranele propriei fiinţe. Dintr-un moment al maturităţii, corespunzând, metaforic, miezului verii **(au trecut şi aprilie şi mai şi iunie...")** eroul narator, aflat (convenţie romantică) într-o continuă disperare însingurată,

Scanned with OKEN Scanner

deschide o uriaşă analepsă, vizând momentele sale formative. Se pătrunde în intimitatea gândirii unui adolescent dominat de necesitatea transcenderii către absolut. Modul de a rezolva fraza liminară este cantemirian, distingând, la nivel simbolic, insuportabilul existenţei de zona de libertate a contemplaţiei:

"Înainte să se construiască blocul de vizavi şi totul să devină ecranat şi irespirabil, priveam nopţi întregi Bucureştiul de la tripla fereastră panoramică a camerei mele din Ştefan cel Mare."

Cea de a doua direcţie constă în ficţiunea de tip metanarativ. Personajele parcurg, în drumul către Revelaţia auctorială, un labirint iniţiatic. Ceea ce afirmase ideatic Autorul – că se simte doar o unealtă în mâna Demiurgului din lumea superioară lui etc. – se revelă personajelor organizate într-o sectă de Ştiutori, care îi vor descoperi, în ultimele pagini, chipul. Lumea personajelor activează ca şi cum ea ar determina lumea Autorului, astfel că romanul **Orbitor** este, în esenţă, o ficţionalizare a relaţiei metanarative, cea mai însemnată din literatura română.

Romanul reprezintă un pas mai departe faţă de nuvela **REM**. Acolo, un personaj descoperea, pentru o clipă, lumea auctorială, Creatorul fiind prezent în text doar printr-un portret romantic, din perspectiva acelui personaj. Aici, universul Creatorului de text este cu mult mai bine precizat, pentru că la el se pătrunde pe două căi narative - pe de o parte printr-un act proustian de regăsire a sinelui în trecut, act complicat prin dezvoltări ideologice, miraculoase, fantastice; pe de altă parte printr-unul pirandellian, al personajelor aflate în căutarea Autorului, implicând un alt labirint narativ. Cele două aspecte se complinesc una pe alta, însă cunoaşterea din interiorul lumii ficţionale a Creatorului se face prin conjuraţii şi ritualuri, ceea ce implică mai multă narativitate fantastică decât investigaţiile în labirintul propriului trecut ale Creatorului însingurat. De aceea, treptat, interesul epic basculează către lumea personajelor.

Tablouri ale vieţii bucureştene sau din alte părţi compensează parţial schematismul continuei revelaţii. Din decupajele de viaţă cotidiană se reţin elementele pitoreşti. Preocuparea minimă pentru conflictul moral duce şi la minimalizarea caracterelor. Personajele aproape că nu îşi au rostul, în afara funcţiei lor conductive către momentele vizionare, când se relevă transcendenţa auctorială. Conţinutul realist poate fi grupat pe câteva orientări: în primul rând acelea tipice pentru bildungsroman (ruperea de copilărie, prima amintire, ieşirea în lume, fiorul transcendenţei, disperarea existenţială) apoi situaţii reprezentative pentru un roman de epocă (a dictaturii proletariatului, interbelică, a dominaţiei turceşti), pentru unul social (scene de spital, sat, mahala, bloc de locuinţe) etc.

Aglutinarea scenelor se face treptat, urmându-se indicaţiile simbolice. Sfârşitul primului volum este mai spectaculos, în ideea unei procesiuni a tuturor personajelor chemate să-şi reveleze autorul. Scenariul este aparent complicat, dar complicat doar prin detalii. Faptele, oricât de îndepărtate, capătă sens în măsura în care determină formarea personajului narator, Mircea.

Scanned with OKEN Scanner

Situațiile epice sunt dintre cele mai variate, urmându-se uneori de formula colajului. De la scena de interior lasciv se trece la aceea de bombardament, de la starea hipnotică la intriga de mahala, de la activitatea Securității la scene de halucinație colectivă și la autoreferențialitatea tipică pentru noul roman. Însă romanul nu se referă la nici una, ci la fenomenul genezei, în general. El poate fi considerat romanul genezei ficțiunii. Se inventează epic în problema autorului, a operei de artă și a statutului ei social. În cele trei părți ale primului volum, discursul se dezvoltă aproximativ în această ordine. Fiecare aspect tratat corespunde o anumită manieră epică: mai întâi una proustiană, de regăsire a ființei în oglinda timpului pierdut; apoi una postmodernă, prezentând epopeea unor personaje care vor reface trecutul Creatorului lor, pentru a-și asigura un loc în această lume ficțională; în sfârșit, o manieră ocultă și fantastică, reflectând camuflarea Mesajului între comunicările funcționale.

Ficțiunea de tip mitologic-fantastic face ca limbajul trecutului să devină coerent și funcțional. Combinând modalitățile epice, autorul este fascinat de mirajul propriilor construcții, iar ideația fabuloasă conduce la scenarii de diferite tipuri, din nevoia de dramatizare a conceptelor. Curând, relatările biografice par numai o verificare a unor concepte. Există capitole predominant sau chiar integral ideologice, precum cel de-al XXIX-lea din al doilea volum, și, respectiv, cel de-al VII-lea, din primul volum, în care sunt cuprinse astfel de pasaje:

"Suntem animale nostalgice, abjecție organizată geometric, de parcă genitorul nostru ar fi scuipat în cupa unui crin și noi ne-am fi alcătuit acolo, din flegmă și parfum. Dar, fiindcă altfel decât Akasia, memoria nu cunoaște decât dimensiunea trecutului, nostalgia noastră este un sentiment mutilat, parțial, care ia drept realitate o metaforă și care se încolăcește în jurul unei jumătăți de adevăr. Cu toții avem memoria trecutului, dar câți dintre noi ne putem aminti viitorul? Și totuși stăm între trecut și viitor ca un corp vermiform de fluture între cele două aripi ale sale."

Fantastic și vizionarism

Adesea, efectul fantastic se confundă cu imagismul de tip poetic. La acest nivel, al dicțiunii, fantasticul își poate asocia insolitul utilizării figurate a unor limbaje tehnice:

"Neuro-transmițătorii sunt eliberați în jeturi subțiri, verzi-gălbui ca veninul sau albăstrui-fluorescente, care se-ndreaptă chemotactic spre receptorii din buton. Acolo se potrivesc ca niște chei în broaște, dislocuiesc sau blochează alte substanțe, pălăvrăgesc la nesfârșit în codul catecolaminergic și-n cele din urmă sunt resorbiți, demantelați, transformați în alte și alte substanțe, preluați mai târziu de rinichii cosmosului și eliminați din existență."

Fantasticul este o modalitate de a recondiționa situația narativă condamnată la banalitate. O plimbare nocturnă a unor îndrăgostiți se sfârșește

Scanned with OKEN Scanner

cu... destrămarea trupului unuia dintre ei, prin ieşirea din text. De asemenea, dinamica ritualului ocult se asigură prin momente de acest tip. Sensul scenei fantastice este determinat de sistemul de relaţii simbolice la care face trimitere. Ermetismul semnelor este sistematizat pe o traiectorie labirintică, fiecare etapă a sa fiind punctată de câte un moment fantastic. Astfel, în geanta mamei (descrisă cu aceeaşi atenţie ca şi scutul lui Ahile, în **Iliada**) s-a aflat un prezervativ, cu un fluture desenat, care va fi identificat cu pata de lupus eritematos în formă de fluture, de pe şoldul mamei, apoi cu forma de fluture a oaselor lombare, care au purtat fătul; acest fluture femel a fost crescut, ani îndelungaţi, într-o cabină de lift, rămasă suspendată încă din vremea războiului, în locul în care mama, tânără fiind, a descoperit printre ruine de bombardament inelul cu fluturele gravat; în sfârşit, imaginea lepidopterului este centrală şi în grandioasa procesiune a Ştiutorilor, şi ţine de aceeaşi semantică a genezei.

Multe momente fantastice reprezintă indicii de trecere la alt nivel al textului, prin schimbarea raportului în jocul dintre narativ şi metanarativ. Scena fantastică este o trapă prin care se face trecerea de la evocările Autorului la conjuraţiile personajelor, organizate în secta Ştiutorilor.

Respectând mecanismul unui poem, textul tinde la plasticizarea necontenită a revelaţiilor. Vocaţia vizionară este atât de netă, încât se poate spune că ficţiunea este mereu compromisă prin viziune, şi până la urmă este suspendată în viziune. Insuficienţa consecinţelor epice ale imagismului obligă la exacerbarea interpretării conotative. Sunt necontenit animate concepte mitice, gnostice, parapsihologice, uzându-se mai ales de hiperbolă şi de personificare. Inflaţia comparativă, în care se recunoaşte un oarecare medelenism, şi inflaţia imagistică în general, merge până la inserarea unor fragmente de poem:

"ah şi ideile tale şi se scurgeau printre sâni ca un şuvoi bleumarin
ducând cu ele motoraşe electrice, dispensare,
maternităţi, librării, şosele pavate cu difuzoare."

Echivalând în epică spectacolul de sunet şi lumină, se dă impresia de gratuitate, de voluptate barocă a etalării imagisticii. O **"rebeliune hipnagogică"** e totul. Se creează, sub aceleaşi arcane fantastice, poze hieratice: Creatorul omului, numit **"genitor"**, ca în italiană, **"ar fi scuipat în cupa unui crin şi noi ne-am fi alcătuit acolo, din flegmă şi parfum"**. Se lasă frâu liber unui delir al interpretării oculte, cum este acela care porneşte de la ipoteza unei teribile **Akasia** – denominaţiune, provenită din adverb, pentru memoria universală:

"Există Akasia, şi Akasia este salvatoarea universului, şi-n afara Akasiei nu e posibilă vreo speranţă de mântuire. Ea este ochiul din fruntea Totului, care cuprinde istoria Totului cu tot ce este, a fost şi va fi. În Akasia nu există moarte nici naştere, totul este coplanar şi totul este iluzoriu."

Într-o lume dominată de iluzie, sensul este oferit de termenul ermetic, fapta simbolică, imaginea paradoxală. Ideologia ocultă este relativizată de frenezia descriptivă; în multe locuri se dă frâu liber profetismului delirant, atribuit fie

Scanned with OKEN Scanner

autorului, fie unora dintre personajele inițiate. Fraza lui Lautréamont este infinit complicată prin abundența argumentației baroce:

"Vom inventa ființa ce-o să ne inventeze, dar nu va fi din lumină pură. Lumea noastră nu este un briliant. În pământ mortăciuni și cristale strălucesc și duhnesc. (...) **De aceea Creatorul va fi bărbat și lumină, dar și femeie, neagră și roabă. O minte de înger și-o inimă de cățea. Doar astfel emisferele, schizofrenia și paranoia vor fi lăsate în urmă** etc."

Barocă, de nu cumva manieristă, este însăși abilitatea suverană a cărții, aceea de a jongla cu tipuri de discurs și cu imagini standardizate. Datorită simulaționismului postmodernist, care își are sorgintea în estetica barocă, impactul scenei fantastice este diminuat, chiar dacă nu lipsesc motivul demonului și al îngerului, al reîncarnării ori al actului magic.

Eroii sunt subordonați mișcărilor oculte, când nu sunt simple simboluri ale puterii acestora. Prezența Autorului uniformizează evoluțiile epice, conducându-le către relevarea, prin viziuni, a prezenței sale demiurgice. Există un alter-ego al Autorului, Bucureștiul, cu care eroul, aflat la vârsta adolescenței, se identifică, ca un preludiu al dedublării sale mature, cu Opera. Identificarea respectivă, dezvoltată într-o amplă personificare a spațiului bucureștean, constituie încă un prilej de etalare a imagismului fantastic. Urmând mai ales motivul confuziei dintre regnuri, dintre animat și inanimat, naratorul vorbește de **"un melanj de carte, piatră, lichid cefalo-rahidian, oțel cornier și urină, care susținut de vertebre și arhitrave, însuflețit de statui și obsesii, digerând cu mațe și centrale termice, ar fi făcut din noi unul singur".** Alte personaje care intră în contact cu Autorul sunt contaminate de către mistica metanarativă și li se atribuie comportamente în acest sens.

Literatura vizionară, trăind din bănuiala transcendenței, are tradiție la noi, încă de la medievalele **Vieți ale Sfinților**, și unul dintre meritele romanului este că pune în valoare imaginarul religios de tip folcloric. Însă, ca și în cazul arcadelor de casă de țară, reluate la dimensiunile blocului de locuințe modern, supradimensionarea efectelor compromite sensul. Pe schema ezoterică a nașterii miraculoase se construiește, un eveniment ritualic organizat într-un teribil crescendo și descris pe zeci de pagini. Reconsiderarea statutului ființei umane se face cu argumente provenind din interpretarea mai multor sisteme mitice deopotrivă (creștin, vedic, gnostic etc). Aserțiunile, de tip magistral, sunt ilustrate printr-o profuziune de imagini fantastice divergente, de tip ilustrativ. Halucinantul, cosmicul, teribilul sunt atributele unor ample pasaje, trăind, în chip romantic, din spectacolul de imagini:

"Ne aflam (pe noi înșine, de parcă, incorporali, ne-am fi descoperit abia atunci corpul, mocirla verticală de organe storcite, imbricate unele-n altele, mașinăria moale și apoasă care genera mereu câmpul mistic al vieții fără a fi el însuși viața, voluptatea dragostei fără-a avea nimic de-a face cu dragostea, fabulosul gândirii deși era tocmai opusul ei) foarte aproape de adevăr, de bine și de frumusețe, trei nume pentru cisterna de lumină din miezul vieților noastre, acel

Scanned with OKEN Scanner

fulger care, spintecându-ne trupul între creier şi sex, le confundă într-un singur soare orbitor, orbitor...”

Romanul **Orbitor** propune o lume stranie, în care eroii sînt prizonierii unei industrii a spectacularului şi a imaginarului. O poetică a însingurării, a pierderii identității în obiectualul propriei construcții ficționale subîntinde opera. Discursul inițial, biografic, de bildungsroman, este dramatizat şi ficționalizat în sens fantastic. În bună parte, acest sens provine şi din voința conversiunii în epic a imaginarului poetic, atât de abundent. Libertatea imaginarului este sporită mai degrabă astfel, decât prin practicile postmoderniste, intertextuale ori metatextuale. Nu se expune o devenire, cu modificarea şi apoi rearanjarea echilibrului epic, ci doar se face sensibilă o revelație. Textul poate fi subintitulat poem, ca şi **Cimitirul Buna-Vestire**; o temă arghezianã, aceea a misterului genezei, a fost adusă între oglinzile paralele ale Creației şi Creatorului, pentru a se sublinia condiționarea lor reciprocă.

Observații de stil

Discursurile, complexe, funcționează cumva în gol, pentru etalarea retoricilor respective – vizionar, proustian, realist-cotidian. Modelul, de inspirație cinematografică, al superproducției literare, ştirbeşte vocația contemplativă, de esență romantică. De aceea, paginile de delir de imagini, oricât de spectaculoase, nu sunt scutite de verbiaj. Următoarea observație din **Jurnal** se aplică multor pagini ale romanului:

“Manierismul este produsul indiferenței afective şi prin asta e un simptom schizofrenic. Când nu e nimic de spus o spui fastuos.”(15)

Efortul de realizare a unei opere reprezentative este vizibil. Potențarea obsesivă a extremelor este frecventă, şi sunt chiar serii, fraze întregi, de delir oximoronic (este de observat că şi titlul denumeşte o stare extremă, a negării funcțiunii vizuale prin suprasolicitarea ei). Aserțiunile sunt emfatice, sacadate, au ritm. Nu sunt evitate versurile, care încheie, de pildă, primul capitol - versuri închinate mamei, în calitatea ei de element de autenticitate într-o lume de aparențe. Dintr-un exces argotic, în volumul al II-lea se face uz de cuvinte interzise. Între trivialități, scrierea se diluează. Sunt introduse în text şi bancuri. Orgia este tratată în clişee verbale: **“plină de dorință”, “muierile”, “îşi acoperea ruşinea”.**

Autorul aplică tactici expuse în studiul său **Postmodernismul românesc**, de pildă **“enumerările nesfârşite, figură a simultaneității şi aleatorului comună unor curente premoderne (manierismul sau barocul) şi postmodernismului, în locul structurilor logice arborescente şi determinismului clasic”**(16). Ocolind realismul, Cărtărescu propune modalitatea revolută a manierismului sau a barocului de structurare a textului, acordând credit esteticii iluziei - **“păianjenul fermecător care țese iluzia”,** cum citim în roman. Utilizate sunt şi intertextele, însă nota definitorie, între atâtea practici epice, este dată de putința de a regăsi drumul către starea revelatorie, din mijlocul oricărui tip de discurs.

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZĂ

Textele alcătuind dimensiunea fantastică a operei cărtăresciene se află în contiguitate. Romanul **Orbitor** reprezintă o continuare şi o consecinţă a nuvelelor, şi în primul rând a nuvelei **REM**. Metaforismul, vizionarismul, inventivitatea imagistică, patosul expunerii se regăsesc în textele lirice ale autorului. Se urmează, programatic, o altă afirmaţie din **"Jurnal"**: **"poezia vremii noastre este romanul postmodern"** (17). Se face, ca şi în epopeea **Levantul**, experienţa limbajelor literaturii, rezultând, ca şi acolo, aspectul de spectacol, însă nu al modalităţilor lirice, ci al acelora narative. Sunt cultivate aluziile livreşti, scenarizările şi instituţia textuală. Insule de narativitate realistă se ivesc în discursul mistic al romanului despre facerea romanului.

Multe pagini sunt admirabile, de pură vocaţie a miraculosului. În roman, Cărtărescu se impune mai ales ca un vizionar. Respectând mecanismul unui poem, el se bazează totdeauna pe spectacolul relevării unui sistem de simboluri. Lipsa de consecinţe epice ale viziunilor duce la exacerbarea imagismului. Mai degrabă decât la conservarea echilibrului narativ, textele tind la plasticizarea necontenită a revelaţiilor. Exerciţiul fantastic se limitează adesea la o fantazare cu premise livreşti, pe fondul unui lanţ de imagini şi de metafore exersate încă din volumele anterioare, de poezie. Scriitorul acordă un mare rol epic metaforei (18), şi fantasticul acţionează într-un cadru în care realitatea este transfigurată poematic.

Cu toate că se recunoaşte şi un nivel al fantasticului terifiant, nu se poate vorbi de angoasa existenţei, ci de fascinaţia ei – atitudine orientală. Preferat este imaginarul fantastic de tip mitologic, bazat adesea pe retorica unei scrieri sacre, ca şi la V. Voiculescu. Se schiţează cosmogonii, ale Operei, dublate de o geneză mitică, a Autorului – un dublu discurs, care diminuează forţa epică. În afară de aceasta, nervul narativ este slăbit de eseistică, de parafrază şi de retorism. În roman, ca şi în povestiri, apar mereu aspecte senzaţionale, pentru că scriitorul este adeptul unei estetici a interesantului (19). Nu există graniţă între acuitatea percepţiei şi frenezia imaginaţiei. Am putea încadra scriitorul, conform categorisirilor pe care le aminteşte în studiul său despre postmodernitatea românească, între **"noii ficţionari"**(20), promotori ai "**noului roman ficţionar postmodern"**(21), precum **Femeia în roşu** de M. Mihăeş şi Mircea Nedelciu.

Mircea Cărtărescu urmează multe maniere epice, dar excelează în proza vizionară, care trăieşte din **"principiul continuum-ului realitate-halucinaţie-vis"**(22). Promovând o estetică barocă, prin intermediul discursului postmodernist, scriitorul avea nevoie de fermitatea vizionară a romanticului pentru a putea construi ficţional. Fantasticul era necesar, ca factor de disciplinare a imaginarului. De aceea, se poate afirma că drumul către acest tip literar este refăcut, pornindu-se de la premisele sale. El facilitează translaţia dintre două estetici, manieristă (de vârstă postmodernă) şi romantică. În mulţimea de textualişti, aceasta asigură un profil distinct scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

A.E. BACONSKY: actanții enigmatici la Pontul Euxin

Refugiat, împreună cu familia, din Basarabia, A.E. Baconsky (1925-1977) s-a stabilit la Cluj, afirmându-se ca lider al grupării literare de la revista *Steaua*, promotoare îndrăzneață a valorii estetice, în anii duri ai dogmatismului. Cele mai multe volume sunt de versuri, primele plătind tribut circumstanțelor politice (1); scriitorul se lansează și în proză, prin note de călătorie și eseistică (2). Texte ficționale conțin doar volumele **Echinoxul nebunilor și alte povestiri** (1967), singurul care interesează aici, și **Biserica neagră**, roman apărut mai întâi în afara țării, în versiune germană (1976), apoi, când împrejurările politice au îngăduit, în original (1990) (3).

Volumul **Echinoxul nebunilor și alte povestiri** se menține într-o atmosferă evazivă, în care picturalul, parabola, coșmarescul, satira neagră se compensează și sunt proiectate în egală măsură pe simbolistica mării. Povestirile pun accent pe una sau alta dintre ingredientele amintite. Marea este un element semnificativ central, în toate textele. Întotdeauna, țărmul este pustiu sau populat cu declasați **(Începețoșatul Orfeu, Farul),** cu muribunzi **(Bufnița, Cântecul piraților),** cu umbre ale trecutului **(Aureola neagră).** Ipostazele marine sunt autumnale sau hibernale. Ea reprezintă un mediu inițiatic sau thanatic, sursă de voluptăți și de primejdii. Atribute romantice curente ale mării - loc de reculegere, de meditație, metaforă a sufletului învolburat - sunt de identificat în numeroase pasaje. **Cimitirul piraților,** povestire aproape ritualică, punctează momente ale unui nou ciclu de viață urbană, în cetatea de la marginea mării.

Farul

REZUMAT

*Fiind găzduit de paznicul unui far, un adolescent merge într-un sat pescăresc și petrece cu o ibovnică găsită acolo, după care este lovit pe neașteptate, venindu-și în simțiri în altă parte, pe plajă. La a doua incursiune, casa știută se dovedește a fi a unei vrăjitoare bătrâne. O altă femeie apare, într-un grup de **"levantini"**, la far, și urmează săptămâni de dragoste petrecute într-ascuns pe plajă. Într-o noapte ea nu mai revine, se aud împușcături în stuf, mai târziu acesta ia foc. Pe o insulă ascunsă sunt descoperiți șase bătrâni morți, înveșmântați identic. Prima ibovnică se ivește iarăși, purtată pe cal de un bărbat îmbrăcat aidoma cu bătrânii morți, paznicul vrea să-l ucidă, dar călăreții se ascund în bălți, cele șase cadavre dispar. Tânărul revine în port, unde află că paznicul îi era unchi, și nu îl va mai revedea, căci a plecat spre Levant.*

Scanned with OKEN Scanner

De la prima frază, narațiunea dezvoltă sensuri simbolice. Distincția care se face între far și oameni - **"Era farul și eram noi"**- apoi comparația acestora cu fluturii de noapte, **"stăruind în preajma luminii reci și pustii"**, constituie o metaforă textuală: lumina de far a relatării va străluci **"într-un ținut al pierzaniei"**, de pustiu sufletesc.

Ipostazierea în erou romantic a protagonistului este ostentativă. El provine dintr-un **"nord"** învăluit în ceți, unde a îndrăgit **"cărțile urâte de dascăli"**. A fugit de acasă, alegoric, luându-se **"după un cerșetor orb care umbla prin lume în tovărășia câinelui său"**. Situațiile epice par a marca etapele unui crud ritual de inițiere a adolescentului. Ca în tragedia clasică, situațiile violente sunt prezentate doar în consecințele lor – cadavre, dispariții, un sat părăsit; se păstrează, de la tipul literar amintit, solemnitatea stilului, însă nu în formă dialogată, ci de lung solilocviu. Multe paragrafe, aici și în restul textelor, se consacră descrierii naturii sălbatice.

Condițiile ambientale determină totdeauna, în mod mai mult sau mai puțin direct, momentul epic parcurs, care se construiește pornind de la asemenea precizări: **"Țărmul avea frumusețea aleanului și a dezolării"**, **"Țipetele înfiorau tăcerea ca niște săgeți otrăvite"**, **"Vuietul surd creștea mereu. Oameni, țipete, popoare dispărute, magi călători pe coamele despletite în vânt..."**. Faptele reprezentate sunt astfel evazive, pentru că actanții reali ai textului se manifestă mai curând impersonal, prin variații ale parametrilor meteorologici ori prin alte împrejurări care nu se află sub controlul personajelor, și în primul rând al protagonistului, al cărui rol narativ preponderent este acela de victimă.

Astfel, el este sedus de o vrăjitoare care a recăpătat, metamorfozându-se, farmecele tinereții – acest moment epic ne trimite la situația similară din **Iubire magică** de V.Voiculescu:

"Glasul îmi pierise și mă uitam ațintit la ea, încercând să ghicesc ce se ascunde în coliba ei întunecată. Trebuie să fi spus vorbe dezlânate, fără șir, căci femeia zâmbi compătimitor.

Nu mai țin minte cum m-a îmbiat să intru. Nu-mi amintesc cum am pătruns într-o odaie cu miros de sulfină și de alge; nici nu mai știu bine când a trecut noaptea aceea turmentată și roșie."

Fiecare experiență a eroului este enigmatică – ibovnica la care a ajuns în mod inexplicabil; călugărul nebun Apolinarie, care îl veghează pe nisip și fuge când își revine din lovitura primită în cap; împușcăturile înfundate; un sat incendiat la sfârșit de sezon; șase bătrâni voinici, îmbrăcați la fel, morți într-o colibă, care dispar în scurtă vreme, în locul lor fiind găsită inscripția **"Binecuvântat fie spiritul hierofantului"** etc. **"Balta"** reprezintă o sursă de semne, evenimentele fiind criptice și mai degrabă spirituale. Reunirea finală a elementelor esențiale ale scenariului – al șaptelea bătrân, care își ține alături, pe un cal falnic, ibovnica, este Apolinarie – pare încheierea unui mit ermetic. Imaginea

Scanned with OKEN Scanner

rezumă tema textului, care este maturizarea, prin parcurgerea unor probe inițiatice. Mobilându-se cu întâmplări mai mult simbolice şi personaje mai degrabă hieratice, relatarea câtorva luni petrecute de un adolescent de 18 ani, **"care sunt ai deşertăciunii şi ai visărilor ticăloase"**, dă prilejul unei ingenioase consemnări a întâlnirii eroului cu sine însuşi.

Echinoxul nebunilor

Povestirea al cărui titlu l-a preluat şi volumul, **Echinoxul nebunilor,** surprinde şi mai bine grandoarea spectacolului marin, într-un stil hieratic şi somptuos:

"Începuseră furtunile. Septembrie trecuse de jumătate, şi cerul continua să rămână mai mult senin. Ziua, goniți de vânt, norii alburii erau un amestec de cai şi lupi, cerbi şi lupi, tauri şi lupi, avalanşă ce dispărea însângerată spre seară, iar noaptea balta se limpezea neagră şi acelaşi vânt îşi multiplica necontenit ecourile în golul dintre valuri şi stele. Marea avea un delir sec."

La cumpănă de zodii, când marea pare a se revolta necontenit, protagonistul este prevenit printr-o scrisoare că mai mulți străini vor veni în oraş, ca să-şi ucidă fratele mai mare. Echinoxul de toamnă, furtuna, vântul pot fi considerați actanți, în aceeaşi măsură precum siluetele fantomatice care străbat povestirea, de vreme ce convingerea eroului că mesajul este autentic se formează ascultând **"strigătele ce se auzeau prin vânt, după amiaza, pe străzile goale".**

Se caută a se preveni victima, sau victimele, presupuse a fi acei bărbați înveşmântați în alb care rătăcesc prin port. Într-o stare meteorologică paroxistică (asocierea unor asemenea stări cu situațiile cele mai demne de interes reprezintă un clişeu romantic) sosesc în oraş trei necunoscuți. Ei vor să improvizeze pe chei, în furtună, o tragedie. La spectacol participă şi naratorul, care îşi regăseşte rolul dintr-un moment al vieții de mult uitat. Tragedia se va petrece aievea, datorită altor trei actori, cu care primii se vor lupta, în ziua de echinox. Mai târziu, unul dintre ei este pescuit din mare, cu un cuțit înfipt în spate, care este al personajului narator.

Starea de dezordine a elementelor naturale îşi află reflectarea în acțiunile necontrolate ale oamenilor. Se dezvoltă ideea relației oculte dintre microcosm şi macrocosm, transferându-se în plan etic, printr-un silogism fantastic, dezechilibrele momentului de cumpănă echinocțial.

În multitudinea de semnificații determinate de descrierea grandiosului fenomen natural, retorica fantastică îşi are un loc firesc: blesteme atavice apasă asupra neamurilor, unii îşi regăsesc ființa într-un dublu ignorat, menit să dispară; lumea ficțională a unei tragedii se revarsă în real; timpul este ciclic, el va reveni mereu la cruda tragedie de pe țărm; starea lucidă nu este decât un chin, care conduce la premoniții îngrozitoare. Motivul romantic al dublului este central, situația suprimării celuilalt eu, care torturează conştiința, reia situația din poemul

Scanned with OKEN Scanner

eminescian **Gemenii;** aici, momentul este valorificat ideologic, ca făcând parte din **"ritualul trecerii implacabile printre jocul neînvățat al cuțitelor văzute și nevăzute, înfipte la întâmplare, ca niște semne de hotar".**

Aureola neagră

REZUMAT

Un arheolog, împreună cu prietenul său, povestitorul, caută altarul lui Zamolxis, săpând într-un câmp pietros de lângă mare. Un vârtej apare de sub lespezile descoperite, și pe drum este văzut un pigmeu îndepărtându-se. Revenind a doua zi, se constată ștergerea urmelor. Arheologul dispare și prietenul este nevoit să se întoarcă singur la han, unde este descoperit, în patul celui căutat, pigmeul respingător. Eroul coboară ca să ceară socoteală hangiului, dar acesta a dispărut, hanul este pustiu. Revenind peste ani, naratorul recunoaște în hangiu pe prietenul său dispărut.

Nu mai puțin poematică este și cea de a patra narațiune din volum, **Aureola neagră.** Ea valorifică religiozitatea pre-creștină autohtonă, în ideea pericolului potențial care ar proveni din resuscitarea puterii zeilor păgâni. Dedicația – ***"În amintirea lui Mihail Sadoveanu"*** – este un mod de a recunoaște proveniența frazei cadențate, utilizate cu deosebire în această narațiune. Structura ciclică a textului contribuie în mod considerabil la ideea determinismului fantastic. Discursul inițial al hangiului, reluat, parțial, la final, este un fel de recitativ, marcat și caracterele cursive în care este scris:

"Sunt ani de când nici unul nu s-a mai arătat în zarea adormită și stinsă. Șoseaua căzu pradă paraginii. Singurătății nu mai are cine să-i pună hotar. Am deprins a lâncezi între toamne aurite de soarele sterp și primăveri chinuitoare, pline de febra înșelătoare a celor sortite să nu aducă bucurie. Timpul nu mai are aici decât înfățișarea străvezie a urâtului. Nici o clepsidră nu s-ar osteni să mai numere clipele."

După acest grupaj de fraze oraculare, ia amploare, ca de obicei, dimensiunea poematică, în sensul unei elegii a dezolării, într-un loc **"de mult spulberat de ploi și de pustiul posomorât al anilor".** Sunt activate în text procedee tipice pentru fantasticul terifiant al ținuturilor blestemate, după modelul din **Prăbușirea casei Usher** de E.A. Poe. Referințele la locul straniu, la spectrele nocturne, la aureola neagră din jurul capului hangiului, la forțele malefice eliberate de sub lespezi se organizează ca etape ale insolitării, urmându-se în modul cel mai ferm din întregul volum, gradarea specifică a trecerii către situația fantastică.

Ele culminează cu transferul de personalitate pe care îl suferă prietenul arheolog. Faptul se petrece în mod insidios, în prima noapte după cercetarea pietrelor dintre care pare a se fi ivit pigmeul, când un vânt puternic se dezlănțuie dintr-o dată, **"clătinând luna și cele din urmă stele, clătinând câmpul negru și mort, clătinând hanul și aducând dinspre mare un vuiet prelung".** Factorul

Scanned with OKEN Scanner

fantastic determinant era de fapt hangiul, reprezentant al forțelor obscure de la altarul lui Zamolxe. Acesta primește înfățișarea arheologului, al cărui suflet a fost jertfit pe altarul zeului, ca pedeapsă pentru cutezanța de a fi tulburat locuri sacre. Reperele descriptive, inclusiv **"nălucirile unor timpuri scufundate"**, sunt angrenate într-un scenariu fantastic construit fără o deosebită preocupare pentru acurateţea narativă. Efortul creativ principal se îndreaptă tot către conturarea unei atmosfere de indeterminare, în spațiu pontic; ea se îmbogățește cu ipostaza sitului arheologic uitat.

SINTEZĂ

A.E. Baconsky utilizează sugestii ale fantasticului de tip E.A. Poe – opțiunea pentru semnătura cu inițiale identice ar putea indica o afinitate acceptată. În acelaşi timp, prozele reprezintă şi o replică la prozele bacoviene, cu un accent mai hotărât expresionist, prezent în întâmplări alegorice, personaje hieratice, violența cadrelor existențiale de la marginea mării. Eroii sunt determinați de forțe obscure şi se creează o aură simbolică pentru fiecare act narativ.

În unele dintre povestiri domină coşmarescul, utilizat pentru un discurs satiric, care să denunțe societatea totalitară. Ele sunt prefigurări ale romanului, obținut prin radicalizarea satirei negre, diseminată în volum. Sunt reluate aici, extinse, ironia neagră, motivul promiscuității, atmosfera de teroare. Distopia pe tema societății totalitare **Biserica neagră** (1990) radicalizează acest discurs.

Faptul că lirismul este considerat de către autor **"permanentă modificare poetică a narațiunii"**- în eseul ***Pe o temă de Leopardi*** - facilitează înțelegerea lipsei de complexe a autorului, în utilizarea mijloacelor poetice în ficțiuni. Unele fraze sunt de un lirism frenetic, iar stilul înalt utilizat ia uneori aspect de incantație. Actele narative sunt mai mult schițate, copleşite de tablouri ale solitudinii. Cadrele marine sunt pretexte pentru descrierea peisajelor sufleteşti, iar asocierea răvăşirilor meteorologice cu acelea interioare reprezintă un laitmotiv central. Relația despre ambient ocupă cea mai mare parte din text, dominând intențiile narative şi facilitând crearea unui fantastic de atmosferă.

Scanned with OKEN Scanner

DUMITRU M. ION: magia refacerii spațiului bizantin

Între volumele de poezie (1), cele destinate copiilor (2), precum şi între traduceri şi antologii (3), Dumitru M. Ion (4) intercalează şi câteva cărți de proză, inclusiv fantastică. Narațiunile au ca trăsătură comună fantezismul, manifestând inițiativa, specifică mai multor scriitori, de a realiza universuri compensatorii față de rigiditatea dogmatică a epocii. Textele, de diferite nuanțe, se raportează la câte un ciclu epic, volumul care le structurează cel mai bine pe acestea, **Elfi la Brusa** (1979) fiind şi cel mai reuşit.

Preferința autorului este pentru pitorescul unor medii de tradiție bizantină, româneşti, balcanice sau levantine. Sunt realizate translații pe malul turcesc al Mediteranei (ciclul ***Elfi la Brusa***), apoi pe cel dalmatin (***Diavolul la Sfântul Stefan***), într-o cetate bizantină la malul lacului Ohrid (***Logodnicul Ioan***) şi una occidentală (***Moartea la "Bagdad"),*** în mediul silvic (***Pădurile din Norio***) şi cel rural arhaic românesc (***Ultimul Aber***). Fanteziile, totdeauna poematice, variază în direcție polițistă, enigmatic-fantastică, mirific-răsăriteană, a narațiunii de război, fabuloasă şi, respectiv, a fantasticului magic, pliate pe datele geografice, şi mai ales culturale specifice fiecărui spațiu.

Ciclul ***Ultimul Aber***, cel mai amplu, poate fi considerat un roman fantastic.

REZUMAT

Pentru a-şi îngriji sănătatea, un tânăr se retrage într-un sat unde se petrec fapte ciudate. Eroul se îndrăgosteşte de Mariove, care pare a fi, ca şi întregul sat, sub controlul unui om cu puteri malefice, Ultimul Aber. Despre el află mai multe din scrisorile pe care i le dăruieşte unchiul fetei, revenit în sat ca doctor şi preot. La vreme de secetă, este aruncată anatema asupra Ultimului Aber, răpus în cele din urmă de un "fapt", făptură supranaturală.

Cele treisprezece capitole ale textului alternează observațiile tânărului sosit de la oraş, contrariat mereu în istoria lui de dragoste cu nepoata omonimă a Mariovei, cu reproducerea scrisorilor primite de la doctor, construind profilul personajului malefic. Practica de a varia decorurile este prezentă şi în acest text în care se succed scene petrecute la conac, la schit, într-o casă cu un bolnav de lepră, în crânguri etc.

De la început, se distinge aptitudinea de a ilustra mentalitatea magică a colectivității. Într-o adunare de tipul celei a oamenilor buni şi bătrâni, mai bine de o sută de bărbați stau adunați în jurul unei mese rotunde. Se aşteaptă, încremenit, ca unul dintre ei să fie muşcat de către **"fapt"**, himeră pedepsind iremediabil

Scanned with OKEN Scanner

încălcările moralei. Fatalitatea este acceptată, în credința imposibilității de a escamota nelegiurile comise de fiecare.

Faptul se ridică însă râzând şi îşi ia zborul. La adunare nu participă Ultimul Aber, care ține sub control, cu ajutorul oamenilor săi şi mai ales cu al magiei negre, întregul sat. El ştie cum să sece izvorul laptelui, de la turmele de pe muntele vecin, şi să îl aducă pe cuțit la oile sale:

"...Pe care munte mai sunt oi? i-a întrebat încruntat.

- Pe cel din dreapta.

- Să-mi aduceți un cuțit şi să pregătiți căldările şi putinile pentru lapte.

I-au adus cuțitul; Ultimul Aber a suflat peste el, a bolborosit tot timpul şi l-a înfipt într-o butură. Pe lama cuțitului a început să curgă un şuvoi de lapte, care nu s-a oprit decât când s-au umplut toate vasele.

- Ei, păcat de oile de pe muntele celălalt; multe vor rămâne sterpe, a râs el, smulgând cuțitul."

Numele de Ultimul Aber este de pus în legătură cu Ultimul Berevoi, eroul voiculescian. Personajul reprezintă însă puterile întunecate ale magiei, gata să ducă la pierzanie satul. Colectivitatea, al cărui lider este preotul, apără această credință şi caută să înlăture pe vrăjitor. Conflictul, dezlegat de către entitatea transcendentă amintită, se desfăşoară pe un fundal ideologic, al opoziției dintre spiritualitatea păgână, reflectând demonismul, şi credința creştină triumfătoare. Este chiar de mirare că a fost acceptată la publicare, în acei ani ai ateismului oficial, o carte în care transpare religiozitatea şi nostalgia după splendoarea împărăției bizantine. Parte a imageriei sacre este şi momentul miraculos, care survine periodic, precum cel al ploii de broaşte ori cel al oilor sacrificate care se ridică la ceruri **"plutind câtva timp"**, ca şi vastul sistem metaforic, transfigurând necontenit lumea şi interiorul sufletesc: stelele cad **"în struguri"**, eroul se simte **"spion al neasemuitei linişti care amenință"**, o femeie naşte o floare de crin, tăcerea este o culoare mai puternică decât celelalte, care se aruncă din înălțimi etc.

În cartea, de dimensiuni restrânse, **Babilonul** se dezvoltă episoade încadrabile ciclurilor ***Pădurile din Norio*** şi ***Ultimul Aber***. Transpare intenția de a prelucra mai sistematic motive fantastice clasice – sirena, dublul, moartea personificată, acesta din urmă, la modul romantic, drept femeie seducătoare, în blănuri albe **(Viața şi moartea pălărierului Amiel).** Plăcerea poetului de a reinventa spațiul românesc din zona subcarpatică, pornind de la o toponimie fabuloasă **("oraşul Argia", "ținutul Melisei", "Micul Pustiu", "Râpa cişmelelor roşii")** se află în tandem cu practica bănulesciană de a redimensiona **"provincia de sud-est".**

Volumul **Scribul şi închipuirea** reia cea mai mare parte din materia epică amintită, în ideea realizării unui **"roman"** cu şapte **"cărți"** şi patru acte. Invenția

Scanned with OKEN Scanner

epică de inspirație bizantină este amplificată, dar textul nu are coeziune, în ciuda unei formalizări excesive. Cele câteva zeci de intertitluri au formulări precum: **"4.(21) Drumul spre Aqbalal (1)", "7.(13) Suflete, fi-vei și tu păpădie (b)".** Volumul **Paștele cailor (1970)** este, în esență, o variantă mai veche a ciclului ***Ultimul Aber***.

SINTEZĂ

În proză, nota distinctă a scriitorului Dumitru M. Ion este adusă de metoda de a reconstrui metaforic spații geografice și culturale. Motivele fantastice activate provin din variate surse, dar se subordonează unei perspective a miraculosului, de pe coordonate bizantine. Cel mai sistematizat dintre volume, **Elfi la Brusa**, cuprinde și producția fantastică cea mai amplă, **Ultimul Aber**, în care se distinge, dincolo de metaforism, aptitudinea de a ilustra mentalitatea magică a colectivității.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI URSACHI: proiecții ale sinelui în viziuni onirice

Unicul volum de proză al poetului Mihai Ursachi **(1)**, intitulat **Zidirea şi alte povestiri** şi apărut în 1978, a fost propus în alte două ediții (1990, 2002), aceasta din urmă mult îmbogățită **(2).**

Ideile literare, enunțate în câteva narațiuni, în special în **Zidirea,** sunt conforme cu ceea ce conțin textele: autorul doreşte ca povestirile să aibă un **"fluid continuu"** şi respinge **"alegorismul baroc",** dar şi **"realismul fotografic".** El se declară îndreptățit să fantazeze oricât de mult şi să mediteze asupra creației sale. Într-adevăr, caz tipic pentru o natură lirică, textele reprezintă un joc secund nu atât față de realitatea convențională, cât față de realitatea interioară, a unei tensionate conştiințe de creator. Pentru că, aşa după cum sună un alt avertisment, **"a povesti este vanitate",** preocuparea pentru articularea narativă este prezentă acolo unde starea poetică nu-şi găseşte o rezolvare completă prin imagistică şi echivalențe metaforice. Chiar şi atunci, proiecția în text a creatorului este de multe ori mai semnificativă decât eroii săi.

Printr-o confuzie de poet, în locul inventivității narative se insistă asupra varietății formale. Există multe modele discursive abordate, în cele 23 de proze, multe de minime dimensiuni, din ultima ediție antumă. Amintim, în acest sens, viziunea ermetică **(Despre vălul lui Isis)** sau onirică **(Saturn),** monologul interior **(Un monolog),** schimbul de replici pe o temă dată **(Seducție târzie),** fragmentul de jurnal **(Scara, Augusta),** notația eseistică despre literatură **(Navigatorul sau Balada literaturii, Zidirea),** schița şi povestirea. Toate textele contribuie la ipostazierea unei personalități creatoare, bântuite de obsesii poetice, unele dintre ele servind ca punct de plecare pentru două-trei texte, precum *molusca* **(Plecare, Viața şi moartea lui Aspasio, Incomunicanța eonilor)** sau *cartierul izolat* **(Dispariția lui Florio, Pelicanul).** Cel mai frecvent laitmotiv este *înotul*.

Hotel "Paradis"

REZUMAT

Naratorul, admirator maniac al doamnei M., o urmează şi la mare, unde înoată noaptea, după ce soții se retrag în apartamentul lor. Constată că este întrecut de un înotător cu mult mai bun, care îi înmânează o cunună de alge, considerându-l doamnă. A doua zi un delfin mort este găsit pe plajă, iar necunoscutul apare în local cu răni la gât şi o cunună de alge pe cap, transmițând

Scanned with OKEN Scanner

eroului un mesaj în versuri, moment în care doamna M. îl priveşte cu interes. Noaptea, înotătorul reapare, iar eroul înţelege că sfârşitul îi este aproape.

Conform logicii visului, tensiunea psihologică este exprimată în elemente simbolice. Cheia interpretativă a acestora este identificarea iubitei cu marea, care **"se zbuciuma ca o femeie împătimită".** Înţelegem astfel de ce, după ce a urmărit, ziua, fiecare gest al adoratei, imitându-l **("sunt umbra ei"),** eroul înoată obstinat, noapte de noapte, în vreme ce idolul său se află în braţele altui bărbat.

Situaţia epică iniţială este realistă şi evocă un comportament iterativ. Atitudinea excentrică a protagonistului nu este de natură să dinamizeze conflictul. Dealtfel, textele sunt specializate în a urmări perpetuarea unor situaţii aberante. În acest caz, rezolvarea survine la modul fantastic, prin dezvoltarea temei dublului. Acest rol îl joacă înotătorul misterios şi infinit superior, care a apărut **"ca siluetă",** în **"imediata apropiere"** (motivul corpului astral sau al fantomei). Gesturile de curtenire, pe care protagonistul nu este în stare să le facă, le îndeplineşte necunoscutul în faţa lui: îi dăruieşte o cunună de alge, numindu-l **"doamnă".** La doua întâlnire, el îi dedică versuri. Act de cauzalitate fantastică legat tot de logica onirică, atenţia adoratei se îndreaptă atunci, după multă vreme, **"mai precis după 5564 de zile"** (precizare cu efect de *witz* romantic) asupra eroului.

Ca orice proiecţie ideală, înotătorul necunoscut este menit pieirii. El este cuprins, în mod din ce în ce mai precis, într-o reţea de sensuri thanatice (este cadaveric la chip, are răni adânci din care sângele nu curge, dispare în fiecare noapte pe mare, în locul lui este găsit pe plajă un delfin mort) care antrenează şi semnificaţia simbolului central, acela al înotului în mare.

Povestirea apelează la procedee ale fantasticului oniric pentru a exprima o stare de spirit exasperată, degenerată în nevroza **"reveriilor monomaniace".** Fixaţia autoanalizei conduce la trăiri paroxistice, fapt care facilitează viziunea fantastică, dar şi un umor al exasperării: **"tulburat", "stupefacţia mea semăna mai degrabă a spaimă", "o perplexitate soră cu nebunia".** Ca şi în povestirile lui A.E. Baconsky, marea îndeplineşte funcţiile unui mit complex, cu multiple deschideri: consolare şi refugiu, feminitate, neant. Versurile din final îi atribuie un rol superb: **"marea fu mantia-n care ne-am învelit goliciunea".**

Pelicanul

REZUMAT

Benedict îşi vizitează fostul coleg, Ghenea, care locuieşte într-o casă izolată. Citeşte câteva versuri despre Pelican, dintr-o carte de imnuri lăsată pe masă şi încearcă o conversaţie, dar Ghenea îşi duce tot mai des mâna la gât şi se sfâşie, inundând cu sânge totul.

Naraţiunea urmează etapele clasice ale insolitării. Astfel, Ghenea locuieşte singur, într-o casă uitată dintr-un cartier izolat. Prenumele său este **"curios",** Samael şi are un profil de pasăre; se automutilează cu unghii care se trădează a fi

Scanned with OKEN Scanner

o gheară de pasăre. Motivația gestului plutește în incertitudine. Ipoteza acceptabilă rațional, aceea a obstinației de paranoic a lui Ghenea de a imita sângeros jertfa christică, se suprapune cu perspectiva fantastică a inversiunii cauzei cu efectul: Ghenea ar putea acționa conform temerilor celor mai negre ale interlocutorului său, care suferă de hematofobie. Finalul reprezintă o hiperbolă a invaziei sanguine, modalitate de rezolvare epică tipică prozei vizionare:

"...din când în când smulgea fâșii din *marele pectoral* și le azvârlea cu un fel de furie întoate direcțiile.

Pierdusem de mult orice putere asupra mea, când mă trezii răcnind:

- Carotida, ia seama, Ghenea, carotiiida!

În aceeași clipă șuvoiul fierbinte țâșni cu o forță de necrezut înecându-mi vederea și glasul. Mă scăldam, înotam, mă scufundam în sângele care inundase totul."

Povestirea **Pelicanul** cuprinde o viziune de coșmar, ridicată pe temelia unui mit christic. Urmându-se motivul metamorfozei, a fost reactivat mitul Pelicanului, circuitul semnificației sacre fiind însă întrerupt la imaginea automutilării. Sensul acesteia este ermetic. Irepresibilele imagini ale obsesiilor unui hematofob au creat un alt mit, trăind din pregnanța viziunii.

SINTEZĂ

Narațiunile lui Mihai Ursachi se alimentează din viziuni poetice și din onirism. Sunt admise, conform unei proprii poetici a prozei, și intercalări de versuri. Conținutul epic se raportează la un imaginar romantic, având în centru o imagine a eului, hipetrofiată. Protagonistul este situat, după modelul lui E.A. Poe, în împrejurări extraordinare, legate însă de trăirea unor intense tensiuni interioare. Procedeele fantastice facilitează rezolvarea conflictelor din planul simbolic, interpretabile după o logică a visului.

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: "un arc de zbor deasupra realului"

Reputatul poet Ştefan Aug. Doinaş (1) a publicat, în ultimii ani ai vieţii, unicul său volum de proză ficţională, **T de la Trezor**, care grupează 38 de texte, scrise începând din anul 1975. În *Avertisment*, autorul se recunoaşte drept **"prozator veleitar, hrănit prea mult cu substanţe imaginare" (2),** iar reţeta prozei sale ar fi tocmai **"evadarea din poezie" (3).** Pe lângă lirism, cele mai multe dintre naraţiuni conţin fermentul fantastic, însoţit sau nu de intenţii parabolice, eseistice, de evocări ale atmosferei interbelice, în medii artistice mai ales. Volumul a fost divizat în trei compartimente. Primul conţine texte foarte scurte, uneori pe formula tabletei, al doilea texte mai accentuat narative, iar al treilea povestirea cea mai amplă, **T de la Trezor**, de aspect ştiinţifico-fantastic şi parabolic, care este considerată neterminată.

Mielul pascal

Între naraţiunile de diverse tendinţe, **Mielul pascal** reprezintă un exemplu rar de investigare a legendei etiologice.

REZUMAT

În 1919, fruntaşi ai satului arădean Cherechi cheamă Armata română, care a înaintat până în apropiere, să elibereze localitatea, de Paşte. Nebunul Onea lui Paşcu, lăsat în urmă, avertizează delegaţia că ***"satul e caporal".*** *Trimis în recunoaştere, caporalul Alexa Ion este ucis de unguri lângă localitatea eliberată câteva ore mai târziu. Pe cerul înnorat fulgerul proiectează o clipă noul nume al comunei, Caporal Alexa, în timp ce nebunul duce un miel coanei preotese.*

Agresiunea demonică asupra unei taine creştine este o situaţie întâlnită şi în povestirea Schitul de ceară de V.Voiculescu. Faptele de aici urmează cunoscutul motiv folcloric al jertfei de întemeiere. Ambiguitatea lor ţine de modurile diferite de interpretare, atribuite personajelor. Pentru comunitate, moartea lui Alexa Ion este a unui erou căzut la datorie, a cărui memorie se va păstra, prin atribuirea numelui său localităţii eliberate. Din perspectiva nebunului Onea lui Paşcu, moartea soldatului se încadrează unui ritual ocult, de botez al satului cu noul nume, prin vărsare de sânge. De aceea, el duce ca ofrandă un miel pe care **"îl scoate din fântână",** cred sătenii, convinşi de relaţia sa cu diavolul.

Scanned with OKEN Scanner

Se realizează astfel o reinstalare în mit a unui moment istoric. Ultima imagine fantastică a textului aparține perspectivei auctoriale - aceea de nimb legendar, a fulgerului care scrie pe norii de apus noul nume al comunei:

"O jumătate de oră mai târziu, când o companie întreagă porni în trăgători peste holdele gloduroase, nimeni nu observă că zigzagul unui fulger înscrise pe norii care se aglomerau spre vest noul nume al comunei spre care se îndreptau. În schimb, soldații care își smulgeau cu greu bocancii din noroiul drumului văzură cu uimire un bărbat, cum mergea în aceeași direcție cu ei: zdrențăros, murdar, rânjind parcă fericit, el ducea în brațe un miel – pe care urma să-l dea doamnei preotese."

Mademoiselle Faon

Momentele fantastice din povestirea ***Mademoiselle Faon*** sunt situate în perspectiva mitologiei greco-latine, la care se face apel și în alte narațiuni.

REZUMAT

Vechilul conacului Minyaitis pândește, agățat de iedera de la geamuri, tentativele erotice ale lui Attis, stăpânul încă minor al moșiei. Attis asaltează o țigancă, apoi chiar pe Hedera, sora lui, fiind respins și sinucigându-se în pădure. Iedera care a pus să fie tăiată crește la loc, însă cu frunze roșii. Hedera aduce în casă un pui de căprioară și, mai ales toamna, rătăcește peste câmpuri, făcând parte din suita zeului Bacchus. Iedera se împletește cu viță de vie.

Povestirea pare o verificare a observației lui Tz.Todorov, conform căreia temele fantastice (ale **"tu-ului"**) reprezintă o camuflare a tentațiilor interzise, precum incestul. În text sunt prezente mai multe fantasme erotice, aparținând atât personajelor, cât și eroului narator, care le exprimă în stil poetic.

Ca în majoritatea cazurilor, fabula este stânjenită de comentarii naratoriale și de imagism liric. Simplul gest al tăierii iederei dă prilej unei comparații a intrării trunchiului plantei în țărână **"ca un bărbat în femeie"**, și a altor considerații, despre violența acuplării **"elementare"** etc.

Evoluția eroinei este urmărită prin repere fantastico-simbolice. Rolul corupător al iederei, **"această plantă a lui Dionyssos"**, este ostentativ expus. În acest sens, se aplică motivul determinismului fantastic, Hedera părând condamnată la frenezie erotică de proximitatea plantei și de numele lor comun. Intrarea eroinei în rolul de bacantă este punctată de mirosul de lapte și vin, tot mai persistent, din camera ei, apoi de împletirea definitivă a iederei cu vița de vie.

Condițiile fiind îndeplinite, la final se declanșează ritualul orgiastic:

"Din ce în ce mai des, îndată după plecarea ei spre păduri, aveam dovada urzelii care pusese total stăpânire pe ea: mobilele din odaie păstrau anumite semne, ca și când ar fi înflorit și ar fi secretat felurite seve, care după plecarea ei s-ar fi veștejit și s-ar fi zvântat. Afară, cât era zarea de largă, zeul din suita căreia făcea parte acuma – nu mai aveam nici o îndoială

Scanned with OKEN Scanner

în privința aceasta! – chiuia pe dealuri, isca hore în jurul teascurilor sau scula mușchiul de pe scoarța copacilor."

Alte orientări

Mai multe proze, unele pe model borgesian, prezintă intervenții din lumea ficțiunii în real. Cele mai livreşti situații sunt acelea în care cauzalitatea fantastică porneşte de la distorsiunea mesajului dintr-un text scris: **Aristide** (naratorul este o ființă ficțională, personaj secundar de roman), **Un sonet cu valentină** (un poem dezvăluie, cu de la sine putere, pe autorii unei crime). În **Cronică bavareză** se porneşte de la o scenă gotică de fabulos animalier. La curtea, plină de rarități exotice şi de miracole, a unui baron de la 1170, totul se banalizează, licornul dispare etc., deoarece baronul a fost înghițit de litera O din deviza casei sale: **"Gott ist ein lauter nichts".**

Situația fantastică serveşte şi discursului satiric şi parabolic, inclusiv inclusiv în varianta pamfletului sarcastic, precum în textul **Variante la gaura din drapel**.

SINTEZĂ

Autorul face apel, cu predilecție, la motive provenind din mitologia greco-latină, ocultism, astrologie. Intriga este cu atât mai ingenioasă cu cât mediul evocat este mai elevat. Existența este văzută, în mod blagian, ca o sursă de miracole, iar fantasticul este, conform definiției dintr-un text, **"un arc de zbor deasupra realului"**. Stilul este prețios. În ***Mademoiselle Faon***, o eroină sclipeşte **"noptos"** din ochi, are dinți mici **"de bestiolă rozătoare"**, iederei i se recunoaşte **"impudența albă a rădăcinilor".** Fantasticul prozelor lui Ştefan Augustin Doinaş se naşte din excesul filtrării livreşti a percepțiilor.

Fantasticul poetic şi vizionar. Observații finale

Fantezia poetică a urmat o linie evolutivă care, de la romanticii germani, trece la Gérard de Nerval (**Aurelia, Fiicele focului** etc.) apoi la Victor Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, până la André Breton şi alți suprarealişti. Nu mai puțin, poemul fantastic în proză a fost practicat, în literatura de peste ocean, de către Edgar Allan Poe (**Umbra, O pogorâre în Maelström** etc.), şi impus pe plan mondial de către traducătorul său, Charles Baudelaire. El se caracterizează prin afectarea unei sensibilități morbide, deformatoare a justelor percepții, prin predominanța retroacțiunii, inclusiv a incantațiilor evocative; referințele la real sunt aluzive, tonul este rapsodic şi se manifestă o fascinație a contemplării misterului, mai curând decât a implicării în mister.

Pentru proza românească, un moment literar semnificativ în reprezintă proza eminesciană. Texte de referințe sunt şi romanul **Thalassa** de Alexandru Macedonski, ca şi poemele în proză ale lui Adrian Maniu.

Scanned with OKEN Scanner

În acest subtip literar, motivul fantastic este luat drept metaforă poetică, fără a fi prea mult prelucrată narativ. Mai curând, se construieşte imagistic pe seama lui. Situaţia prelungirii normalului în supranatural, confundându-se planurile şi multiplicându-se sensurile generate, este cea mai frecventă, fiind atenuat astfel momentul de ruptură tipic prozei fantastice. Textele sunt, în general, de mici dimensiuni, fără a se puncta limpede momentele epice. Există şi modalitatea înlănţuirii în cicluri epice a naraţiunilor: ciclul povestirilor marine din volumul **Echinoxul nebunilor şi alte povestiri** de A.E. Baconsky, ciclul enigmaticei localităţi Vladia, în volumul **Despre purpură** de Eugen Uricaru.

Autori precum Mihai Ursachi (**Zidirea**) sau Constantin Abăluţă (**Ultimele ştiri de pe planeta simetrică**) nu realizează pe deplin desprinderea eposului din nucleul conceptual metaforic; acesta din urmă, influenţat de proza suprarealistă, încearcă însă a le sistematiza după un criteriu exterior, al toponimiei unei **"planete simetrice".**

Sub raport psihologic, subtipul este determinat mai curând de către starea de reverie, decât de sentimentul de teroare. Abundenţa descriptivismului poetic favorizează stilizarea discursului, care este ritmat, îndeosebi la A.E. Baconsky. Se inserează în texte fragmente de poezie. Figuri de stil precum hiperbola, metafora, personificarea pot avea aceeaşi frecvenţă ca în genul liric. Spectacolul imaginativ se sprijină, adeseori, pe procedeul hiperbolizării. Relaţionarea extraordinară a unor realităţi şi concepte diverse face ca, la Mircea Cărtărescu (**Orbitor, Nostalgia**), climaxul vizionar să se extindă pe zeci de pagini. Limitarea narativităţii se exprimă şi prin statutul personajelor, care sunt frecvent expresii ale unei singure voci, aceea auctorială.

Spre deosebire de textul fantastic standard, care porneşte de la o situaţie veridică, ca să alunece, la un moment dat, în neverosimil, în cadrul acestui tip se realizează o raportare mai puţin riguroasă la cadrul realist, deoarece autorii care practică această direcţie epică sunt, cu toţii, în primul rând poeţi. Imaginarul nu este, adeseori, cu nimic inferior discursului liric celui mai avântat. Singurătăţile rustice, subteranele, cetatea părăsită sunt subiecte frecvente.

Reflectarea unor stări contemplative şi vizionare ale unui erou interiorizat ocupă mari porţiuni de text. Eroii încearcă experienţe extreme: arderea pe rug, vânătoarea submarină, agresiunea zeilor, metamorfoza demonică, intrarea în alaiul dionisiac. Punându-se în centrul atenţiei subiectivitatea contemplatoare, cadrele epice sunt aproximative. Se fac incursiuni frecvente în zone tulburi ale psihismului, subconştiente, maladive, hipnotice etc. Se atinge astfel tema dedublării personalităţii. Dacă se acordă o importanţă redusă demonstraţiei epice, în schimb se exercită dreptul fanteziei de a se juca în voie cu datele realităţii, făcându-se o largă deschidere către simbol, alegorie, parabolă.

La autori precum A.E. Baconsky sau Mihai Ursachi se manifestă, mai mult decât amprenta romantismului german, modul în care acesta este interpretat în lirica eminesciană. Componenta folclorică este şi ea prezentă, îndeosebi la

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru M. Ion (**Elfi la Brusa**), ale cărui cicluri epice prezintă mai multe analogii cu prozele lui Ştefan Bănulescu sau Marius Tupan.

Faptul că lirismul creează planuri de continuitate, şi nu rupturi în real apropie subtipul în discuţie de naraţiunea fabuloasă. Unele teme sunt preluate din basm, ca de pildă incursiunea pe alt tărâm, prezentă în povestirea **Diavolul la Sf. Ştefan** de Dumitru M. Ion. Este prezentă şi modalitatea prelucrării unei legende, în povestirea **Mielul pascal** de Ştefan Augustin Doinaş. Sensuri parabolice şi alegorice oferă mai multe texte, precum, la A.E. Baconsky, povestirea **Fuga pietrarului**. De altfel, volumul său de povestiri fantastice pregăteşte romanul **Biserica neagră**, echivalentul românesc al distopiei **1984** de George Orwell.

NOTE

MIRCEA CĂRTĂRESCU

1. Mircea Cărtărescu – **Postmodernismul românesc.** Postfaţă de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 6.
2. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 6. Modul în care înţelege autorul postmodernismul, în sensul tipologic, este asimilabil barocului.
3. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 5.
4. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 443.
5. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 443.
6. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 4.
7. Vasile Popovici, *De ce mi-a plăcut* ***Nostalgia,*** în *Orizont.* Revistă a Uniunii Scriitorilor din România, Serie nouă, anul XI, nr. 1 (1404), 15 ianuarie 1999, Timişoara, p. 8.
8. Mircea Cărtărescu, **Le Rêve,** Paris, Editions Climats, 1992.
9. Raymond, François; Compère, Daniel – **Les maîtres du Fantastique en littérature**, Paris, Ed.Bordas, 1993.
10. Mircea Cărtărescu, **Nostalgia**. Roman. Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997. Prima ediţie, **"cenzurată"**, din care lipsea textul **Arhitectul**, a apărut în 1989, la Editura Cartea Românească, cu titlul **Visul**; cea de a doua ediţie a apărut în 1993, la Editura Humanitas, cu titlul **Nostalgia**.
11. Mircea Cărtărescu, **Postmodernismul românesc**, p. 434.
12. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 267.
13. Conform clasificărilor teoreticianului literar Mircea Cărtărescu, din vol. **Postmodernismul românesc**, se disting o direcţie "soft" şi o direcţie "hard" a postmodernismului.
14. Într-un interviu acordat lui Mircea Mihăeş, (*Despre fluturi, fantome şi furnici. Interviu acordat de către Mircea Cărtărescu lui Mircea Mihăieş* în *Orizont.* Revistă a Uniunii Scriitorilor din România, serie nouă, anul XI, nr. 1 (1404), 15 ianuarie 1999, Timişoara, p. 4-6.), randomizarea, ca procedeu utilizat în cuprinsul romanului **Orbitor**, este explicată astfel: *"**E un gen de construcţie pe care l-am încercat numai aici, şi anume, o construcţie după principiul termitierei, adică o construcţie care îmbină randomizarea şi planificarea. Dar în care randomizarea este mai importantă decât planificarea. Încerc să ajung la ordine prin haos. Exact ca în principiul muşuroiului, care nu se construieşte intenţionat de către furnici. Ele lucrează separat, fără nici o cooperare, şi totuşi iese o formă coagulată, cu coridoare prin care se poate respira, cu cămări, ca-n "Cârtiţa" lui Kafka".***
15. Mircea Cărtărescu, **Jurnal**, Bucureşti, Colecţia "Memorii, jurnale, convorbiri", Editura Humanitas, 2001, p. 268. Jurnalul cărtărescian reprezintă, în aspectul său esenţial, un jurnal de creaţie, de la un moment iniţial (1 ianuarie 1990) al senzaţiei epuizării ca scriitor, după lansarea cărţilor **Visul** şi **Levantul**, până la certitudinea închegării noului text, **Orbitor** (toamna anului

Scanned with OKEN Scanner

1993). Un subiect central al acestui text este elaborarea romanului amintit. Se schițează o epopee metaliterară, care amintește de aceea din romanul propriu-zis.
16. Mircea Cărtărescu, **Postmodernismul românesc**, p. 434.
17. Mircea Cărtărescu, **Jurnal**, p. 121.
18. Mircea Cărtărescu, op.cit., p. 162 - metafora, la Cărtărescu, ***"strânge într-un arc baroc luxuriania imediatului și vegetația astrală, epopeizând subliminarul și trecându-l printre realitățile fastuoase"***.
19. Mircea Cărtărescu, *Despre fluturi, fantome și furnici. Interviu acordat de către Mircea Cărtărescu lui Mircea Mihăieș*, în *Orizont*. Revistă a Uniunii Scriitorilor din România, serie nouă, anul XI, nr. 1 (1404), 15 ianuarie 1999, Timișoara, p.6.
20. Mircea Cărtărescu, **Postmodernismul românesc**, p. 443.
21. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 457.
22. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 457.

A.E. BACONSKY

1. Debut în volum cu **Poezii**, 1950. În 1956 își dezavuează public propriile creații, editând, în anul următor, un demonstrativ volum antidogmatic: **Fluxul memoriei**, 1957; Alte apariții: **Versuri**, 1964; **Cadavre în vid**, București, 1969; **Corabia lui Sebastian. Poezii și antipoezii**, 1978.
2. Însemnări de călătorie: **Itinerar bulgar**, 1954; **Călătorii în Europa și Asia**, 1960; **Remember. Jurnal de călătorie**, vol. I-II, 1968; **Remember. Fals jurnal de călătorie**, vol. I-II, 1977. Eseistică: **Colocviu critic, Poeți și poezie**1963; **Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană**,1965 etc.
3. **Echinoxul nebunilor și alte povestiri**, București, Editura pentru Literatură, 1967; **Die schwarze Kirche**. Roman. Ins Deutsche übertragen von Max Demeter Peyfuss, Berlin, Frankfurt/M., Wien, Verlag Ullstein, 1976. Apărut în original în A.E. Baconsky, **Scrieri. II - Proze**, Ediție de Pavel Țugui, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Colecția "Mari scriitori români", Editura Cartea Românească, 1990. Tot aici este publicată și cea de a zecea povestire, **Ultimul rol**, a volumului **Echinoxul nebunilor și alte povestiri**, care lipsește din prima ediție.

DUMITRU M.ION

1. Lirică: **Iadeș**, 1967; **Vânătorile**, 1969; **Balcanice**, 1970; **Orgolii**, 1973; **Fals tratat de vânătoare**, 1973 etc.
2. Literatură pentru copii și tineret: **Farfurii zburătoare**, 1969; **Templul otrăvirii**, 1970; **Povestea minunatelor călătorii**, 1972; **Sir și elixir**, 1973; **Meteoritul care a uitat să cadă**, 1977.
3. **Antologia poeziei gruzine**, 1974 și numeroase alte traduceri, îndeosebi de poezie din macedoneană și alte literaturi balcanice.
4. n.1947, Brătești, comuna Albești, jud. Argeș. Absolvent IATC, 1971.

MIHAI URSACHI

1. Mihai Ursachi (1941-2004), n. Botoșani, absolvește filozofia (1961) și germanistica (1970) la Iași, unde se stabilește. Petrece un deceniu (1981-1990) în Statele Unite. Volume de versuri: **Inel cu enigmă**, 1970; **Missa solemnis, 1971; Poezii**, 1972; **Poemul de purpură și alte poeme**, 1974; **Diotima**, 1975; **Marea înfățișare**, 1977; **Arca**, 1979; **Poeme/Poems**, 1980; **Inel cu enigmă** (antologie), 1981; **Poezii** (antologie), 1996.
2. în *Postfața*, atipică, a volumului Mihai Ursachi, **Zidirea și alte povestiri**, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Moldova, 1990, Luca Pițu semnalează existența altor povestiri, nepublicate.

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ

1. Ştefan Augustin Doinaş (1922-2002) s-a născut în satul Caporal Alexa, jud. Arad. În timpul studiilor universitare de la Sibiu şi Cluj este unul dintre promotorii "Cercului literar". Licenţiat în 1948, profesor în satul natal, apoi redactor în Bucureşti. Poet, eseist, traducător.

2. *Avertisment*, în Ştefan Augustin Doinaş, **T de la Trezor.** Proze, Bucureşti, Fundaţia Culturală Secolul 21, 2000, p 7.

3. op.cit., p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL ROMANTIC, SIMBOLIST ȘI EXPRESIONIST

Scanned with OKEN Scanner

LAURENȚIU FULGA: femeia în roșu, laitmotiv thanatic

Laurențiu Fulga **(1)** este unul dintre puținii scriitori a cărui activitate în domeniul prozei fantastice a început înaintea instaurării comunismului şi a fost reluată după intervalul de interdicție al perioadei proletcultiste.

Cele două ediții ale unui volum de nuvele fantastice

Textele din prima perioadă de creație au fost grupate în cartea **Straniul paradis**, apărută în 1942, cuprinzând 6 piese: **Strania domnişoară Ruth, Păcatul Dianei, Sufletul mortului, Nu suntem singuri, Vânt de octombrie fatal, Taina Soniei Luiceva.** Volumul a fost reeditat în 1975 **(2)**, cu următoarele titluri: **Strania domnişoară Ruth, Dubla crimă a sorei Diana, Magdalena şi visul, Vânt de noiembrie fatal, Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea.** A fost eliminat textul **Nu suntem singuri**, în care se susțin discuții în vederea unei aniversări, într-adevăr anodin.

Unica nuvelă nemodificată în cea de a doua ediție este **Strania domnişoară Ruth,** în care se reprezintă un caz de hipnoză colectivă, într-un oraş provincial. Coborât din tren, la întâmplare, eroul narator este prevenit de şeful de gară că nu va mai pleca de acolo. Obsesia tuturor este domnişoara Ruth, prezență nevăzută, care fascinează oraşul cu sunetul viorii sale, emanând la ore neprevăzute şi determinând sinucideri ori adorații nemărginite. Violonistul care trebuia să fie soțul interpretei a murit într-un accident de tren provocat de către invidioşi. Se organizează un bal, protagonistul valsând cu o femeie în roşu, de care toți se feresc îngroziți. Se întâlnesc într-o casă de vrăjitoare şi, ultima dată, în camera lui de hotel. Se aude că domnişoara Ruth a murit şi aducându-i, ca toată lumea, un ultim omagiu, eroul o recunoaşte pe iubita sa.

Enigma în care este învăluit un oraş, femeia moartă din disperarea de a fi pierdut pe cel iubit şi revenind spectral, amestecul de vis şi veghe sunt mijloace fantastice anacronice chiar şi pentru anul 1942. Faptul că prima nuvelă a volumului a fost reeditată în forma inițială este semnul unei opțiuni şi indică un punct de plecare în evoluția discursului fantastic. El va fi unul romantic, cu dezvoltări simboliste, altele expresioniste. Motivul apariției inexplicabile a femeii în roşu se păstrează pe întreg parcursul operei scriitorului.

Laurențiu Fulga prezintă volumul din 1975 drept unul cu minime aduceri la zi, în intenția repunerii în circulație a unor proze de tinerețe, ceea ce nu corespunde adevărului. În pretinsa reproducere, autorul alcătuieşte probe preconstituite care să sublinieze caracterul organic al operei sale şi să etaleze

Scanned with OKEN Scanner

nucleele modalităților epice ulterioare. Nuvelele din cartea de debut erau romantice, reflectau mai ales o problematică a tinereții, cu gesturi de boemă artistică, cu iubiri teribile ori conspirative. A doua ediție marchează trecerea, generală în prozele postbelice ale autorului, la modalitatea gravă, patetică, de percepție a universului, nu lipsită de riscul ridicolului ori al artificiozității. Narațiunile sunt modificate în sensul ralierii la procedeele, motivele și tematica acelora publicate în această ultimă perioadă. În mod explicabil pentru un autor condus de directivele partidului, în anii obsedantului deceniu și nu numai, au fost ponderate scenele de boemă, de bordel, a fost diminuată starea de disperare existențială și au fost eliminate relațiile despre Basarabia. De pildă, în ultimul text, **Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea**, Sonia Luiceva devine Sonia Condrea, scenele de la trecerea Nistrului, de la Chișinău, din satul Baxani etc. sunt eliminate. Nuvela respectivă este în întregime restructurată, dezvoltându-se pe un motiv inexistent în prima variantă, acela, de fantastic folcloric, al măsurării umbrei, cu urmări fatale. Nou introdus aici este și motivul femeii care seduce pe ultimul bărbat sosit din război, motiv care face legătura cu romanul **Fascinația**.

În **Vânt de noiembrie fatal** este reconstituită, la noua ediție, situația epică fundamentală din nu mai puțin de trei volume: **Moartea lui Orfeu, Salvați sufletele noastre, E noapte și e frig, seniori**. Aceasta constă în suprimarea, prin moarte, a iubitei, văzută ca sursă de inspirație pentru câte un artist plastic. În toate textele, sunt amplificate dialogurile și monologurile patetice, care ocupă multe zeci de pagini, aici și în alte scrieri din aceiași ani (3).

Deosebirea esențială dintre prozele fantastice din cele două perioade literare ale scriitorului se poate sesiza din modul în care este tratat motivul femeii în roșu: în volumul din 1942 el are o valoare ambiguă, a fascinației erotice și a sugestiei vampirice. În volumele postbelice, semnificația se radicalizează. În sens erotic, motivul reprezintă dragostea carnală, instinctualitatea agresivă, iar în sens thanatic este o variantă specifică de personificare a morții. Sărutul ei este ritualic și înseamnă totdeauna deces. Și alte procedee fantastice din cartea de debut vor fi reluate, cu asemenea radicalizări.

Interludiul dogmatic

Primul roman al autorului, **Eroica** (1956), tratând despre înfrângerea unei armate române la Cotul Donului, este compromis datorită tezismului comunist. El marchează orientarea către problematica războiului și a morții, compensată de regulă de fantasme erotice, orientare de la care autorul nu se va mai abate până la sfârșit. **Steaua bunei speranțe** (1963), care are ca subiect munca de reeducare politică a prizonierilor români din lagărele sovietice, este o continuare nesemnificativă a romanului amintit. **Concertul pentru două viori** (1964), cu moartea unei comuniste ilegaliste, rememorându-și viața înaintea execuției, este penibilă prin falsitatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

În anii de liberalizare a exprimării literare, autorul renunță la multe dintre atitudinile dogmatice de până atunci. El face apel la procedee din primul său volum, utilizând și experiența acumulată în scrierile postbelice, romanești ori dramaturgice. Reținem astfel că tehnica alternării scrisului în caractere drepte și cursive, reprezentând lumea reală, respectiv reflectarea ei în conștiință, își are începutul în **Concert pentru două viori**. Ofițerul Ștefan Corbu, protagonistul romanelor **Eroica** și **Steaua bunei speranțe**, scrise după modelul prozelor sovietice de război, fixează trăsăturile determinante ale eroilor din prozele ulterioare. În tradiție camilpetresciană, se reprezintă o conștiință lucidă, trăind drama războiului, dar angajată, compensatoriu, într-o iubire pasională - deocamdată cu rusoaica Oxana. Tot în aceste romane își face pentru prima dată apariția și personajul negativ antitetic, în două variante – căpitanul terorist Eugen Melchior și colonelul reacționar Giurgea, refractar la propaganda sovietică.

Fascinația infernului

Prozele lui Laurențiu Fulga ulterioare epocii proletcultiste se grupează pe două direcții. Prima dintre ele, ilustrată prin romanele **Moartea lui Orfeu** (1970), **Salvați sufletele noastre** (1980), **E noapte și e frig, seniori** (1983), adâncește tema morții, înfruntarea acesteia de către forțele vitale ale omului - iubirea, creativitatea - în împrejurări civile; a doua direcție menține problematica războiului, păstrându-se elemente din scrierile teziste amintite. Aici se încadrează volumele **Alexandra și infernul** (1966), **Doamna străină** (1968), **Fascinația** (1977); **Sinteza**, scriere accentuat proletcultistă, cu toate că a apărut în 1971, reprezintă transcrierea în volum separat a capitolului al VI-lea din romanul **Alexandra și infernul**. Romanul **Fascinația** integrează, cu neînsemnate modificări, volumul **Doamna străină,** drept al doilea capitol al său.

Ieșirea din epoca dogmatică o reprezintă pentru autor volumul **Alexandra și infernul** (1966), constituit din șapte capitole, de fapt nuvele independente, ca și **Adam și Eva** de Liviu Rebreanu. Ideea de bază este că feminitatea reprezintă o dimensiune inalienabilă a omenescului, în vremuri de război. I se atribuie acesteia o aură de mister nu doar în perspectivă erotică, ci, deopotrivă, thanatică, astfel încât invenția epică gravitează în jurul mitului câte unei Alexandre, soție, iubită, fetiță care determină destinul eroului exemplar, reluare a modelului creat de ofițerul Corbu, în romanul **Eroica.**

Situațiile epice succesive sunt organizate conform cronologiei celui de-al doilea război mondial. Raportarea la războiul de pe frontul de est este ocolită, acțiunea fiind localizată aici doar în prima povestire, și într-un mod neverosimil – un sublocotenent, care se autodefinește drept **"un vierme din România"**, nu vrea să comande un pluton de execuție, și scapă el însuși de pedeapsa capitală doar prin declanșarea ofensivei sovietice.

Scanned with OKEN Scanner

În cel de-al doilea capitol, asistăm la sosirea din război, în zilele întoarcerii armelor împotriva fasciştilor, a altui ofiţer, Filip. El a fost declarat mort, însă, recuperat cu greu dintre linii şi revenit la viaţă după câteva luni, nu a trimis Alexandrei, soţia lui, o scrisoare de infirmare a comunicatului oficial. O dată cu el se întorc toţi morţii căzuţi departe de casă, chemaţi de înmormântarea simbolică, la care sunt înhumate obiecte ale dispăruţilor. Ofiţerul nu îşi dezvăluie identitatea, intră în casă noaptea şi îşi împuşcă soţia, care se dăruise, după ceremonia funebră, unui alt sosit de pe front. Întors la regiment, înţelege că bărbatul fusese Toma, prietenul său. O femeie cu un trandafir roşu este văzută la gară, luându-şi adio de la erou, iar acesta moare în lupta de a doua zi.

Naraţiunea nu este străină de structura unei tragedii, nelipsind vina involuntară, conflictul dintre afecţiunea amicală şi cea erotică, moartea finală a protagoniştilor. Este vizibilă abilitatea de a manevra cu structuri dramaturgice, capacitate exersată, în sens proletcultist, într-o serie de piese de teatru precum **Ultimul mesaj, Meşterul Manole, Este vinovată Corina?,** pe care autorul le-a repudiat ulterior.

Persistă, restrânse la un singur pasaj, replici ideologice despre vremurile noi, lupta pentru o orânduire mai bună etc., care alterează ideea de camaraderie dintre Filip şi Toma. Şi mai penibil este că naratorul intervine explicit în confruntare, reproşând eroului său alegerea făcută – Filip, care **"izbuti să-şi îngenuncheze încă o dată conştiinţa"**, hotărăşte, într-o primă fază, să rămână acasă, în loc să continue lupta contra noilor inamici germani.

Textul în caractere drepte alternează, ca şi în alte proze ale autorului, cu cele în caractere aldine. Primele marchează faza modalitatea realismului şi a faptelor obiective, celelalte modalitatea analitică, a reflectării în conştiinţă a evenimentelor. În această situaţie se afirmă cele mai multe dintre intruziunile fantasticului, care au o funcţionalitate auxiliară. Ele sunt menite să puncteze dramatismul acţiunii, care este în fond verosimilă, structural realistă. Se asigură astfel inventivitate narativă unui curs epic realist, însă prea schematic.

Se pot urmări, după anii de literatură proletcultistă, insistent practicată, ezitările în aplicarea formulei narative fantastice. În 1966, fantasticul nu făcea parte dintre bunurile literare reintrate în circulaţie şi autorul procedează cu prudenţă, mult sub posibilităţile demonstrate în volumul **Straniul paradis**. Pentru a putea ocoli eventuala acuză de evazionism, el atribuie stării onirice câteva dintre situaţiile cele mai agresiv iraţionale, precum invazia morţilor care se reîntorc acasă:

"Când simţi, deodată, că e luat de subţiori şi încadrat în primul rând al coloanei, susţinut să meargă odată cu ei.

Filip se uită la vecinii din dreapta, la vecinii din stânga. Dar nu recunoscu pe nimeni, întrebă:

- ***Cine sunteţi?***
- ***Floarea României! i se răspunse.***

Scanned with OKEN Scanner

- *De unde veniți?*
- *De sub pământ.*
- *Şi unde vă duceți?*
- *Acolo unde iarba creşte deasupra pământului.*
- *Acasă?*

(...)

Se trezi împotriva voinței lui, pe neașteptate, sub impulsul unei lovituri venite dinafara somnului. Starea de excitație și beție din vis încetă la fel de brusc, asemeni unei legături electrice smulse brutal din priză, și trupul cunoscu în aceeași clipă senzația unui gol dureros."

Motivul fantastic de bază al capitolului este revenirea morților, într-un marş macabru: ei vin din răsărit, cu rănile la vedere, cu intestine în mână, se zăresc şi **"câțiva fără capete"**. Este pus în evidență caracterul irepresibil şi vindicativ al acțiunii strigoilor: generalul, fanatic al războiului, îi întâmpină pe cale, ca să-i mitralieze, dar gloanțele trec prin ei fără efect. În schimb, ucigaşul este strivit de trecerea lor. În fața oştii se ridică apoi un zid, alegorie a limitei viață-moarte, pe care îl depăşeşte doar eroul (excepționalitate romantică). Evenimențialul fantastic este edulcorat prin elementul simbolic - fiecare om are câte o pasăre ucisă, care se ridică în zbor; Filip este viu, şi de aceea poate trece prin zid şi se întoarce la viață; dincolo, într-un loc înverzit, îl aşteaptă femeia lui, goală, reluând starea paradisiacă. Mecanismul fantastic este compromis a doua oară, prin atribuirea sa explicită unei stări onirice, după cum se observă în finalul citatului.

Se va reveni apoi la planul realist, narându-se despre prima zi a întoarcerii din război (situație reluată şi în alte texte). Trecerile către fantastic sunt în continuare ezitante, asociate alegoricului, ca în scena finală a spectrului Alexandrei, soția împuşcată din gelozie. Ea îşi face apariția în gară, în momentul unei noi plecări a eroului la război, purtând, în locul rănii provocate de glonț, un trandafir roşu.

Tiparul textului este expresionist, cu situații parabolice, referințe mitice şi personaje-idee. Faptele sunt cuantificabile, precum momentele unui basm fantastic. De altminteri, în întreaga proză postbelică a autorului funcționează schema fundamentală a basmului. Făt-Frumos apare în 7 ipostaze, ca ofițer integru, adeseori având şi convingeri comuniste, care trebuie să înfrunte balaurul, câte un superior laş, setos de vieți omeneşti şi slujitor al demonului războiului. Ileana Cosânzeana este şi ea nelipsită, numindu-se, circumstanțial, Alexandra – este de reținut etimonul grecesc, care are sensul de apărătoare a bărbaților. Ea poartă de grijă eroului, chiar dacă deseori soarta îi este tragică, ca în capitolul amintit, unde este ucisă dintr-o eroare provocată de gelozie. Autorul evită finalurile fericite, ca să sublinieze drama războiului, tragedia vieții curmate în plin avânt.

Scanned with OKEN Scanner

Apărut în 1977, textul **Fascinația** urmează aceeași formulă a capitolelor, patru la număr, cvasi-independente. Ele reiau relația arhetipală, de basm, amintită mai sus, protagoniști fiind, în istorii diferite, Luchian, Maria și Vernescu. Acțiunile se petrec într-un sat, în vremea lăsării la vatră a celor plecați în război, pe frontul din Slovacia, într-o închisoare din vremea războiului și într-o alta, din primul an al instaurării comunismului. Eroul pozitiv este de fiecare dată Luchian, situat în ipostaze variate. El este ofițerul ucis în luptă, urmare a sărutului dat de către femeia în roșu (capitolul al doilea); este **"Omul-Pasăre, Omul-Înger, Omul-Miracol"** către care se îndreaptă gândurile Mariei, deținută comunistă condamnată la moarte (capitolul al treilea); este justițiarul care face rechizitoriul anchetatorului său, în închisoarea unde este deținut, și pe care prăbușirea capitalismului îl va elibera (capitolul al patrulea).

Primul capitol este și unicul în care personajul Luchian are un statut fantastic bine conturat, de suflet care nu-și găsește odihna, după moarte, până la pedepsirea ucigașului său. El a fost soțul învățătoarei de țară Maria, și a fost răpus aproape de casă, în ziua întoarcerii din război – ca și eroul nuvelei **Soarta unui om** de Eugen Barbu, apărute cu câțiva ani înainte. Întâlnit la mormânt, nebunul Timotei își mărturisește crima, însă văduva descoperă că el vorbește în numele lui Vernescu, celălalt învățător din sat. Și acesta este proaspăt sosit din război, și își dezvăluie intenția de a se căsători cu Maria. Dovezile care îl incriminează se înmulțesc, unele oferite prin mijloace supranaturale. În cele din urmă, Vernescu este descoperit în casa lui, mort, prin probabila intervenție a unor mijloace de același tip.

Intriga urmează schema narațiunii polițiste, într-un cadru rural. Ca și în **Baltagul** lui Mihail Sadoveanu, o văduvă face investigații pentru a descoperi pe cont propriu pe criminal. Pasajele psihologiste, de fabulos folcloric, fantastice, replicile teatrale reprezintă diversiuni care potențează această direcție narativă. Chiar de la început se fac eforturi de insolitare a punctului de vedere, prin discursul atribuit unui alienat, la care se adaugă situația stranie determinată de o dedublare de personalitate – Timotei vorbește ca și cum ar fi Vernescu, îi explică învățătoarei de ce a ucis, cu argumentele aceluia, dar atribuindu-și sieși crima.

Sunt create apoi și momente de pur fantastic. Maria face un gest magic de convocare a morților care au avut de a face cu Vernescu, pentru a afla adevărul, iar aceștia îl mărturisesc drept criminal. Se apelează încă, precum în textul **Alexandra și infernul**, la subterfugiul perspectivării onirice a faptelor:

"Atunci în conștiința Mariei, sau în subconștiința ei, greu de precizat altfel, fiindcă Maria și visa, Maria și veghea în același timp, se produse o bruscă surpare de planuri, o mutație din realitatea obiectivă într-un univers de coșmar. Materialitatea însăși a peretelui despărțitor de lumea exterioară, materialitatea ferestrei și a perdelei se modificară, se transpuseră în negația lor".

Scanned with OKEN Scanner

Antrenarea în sistemul de relații fantastic se face tot ezitant, ca o antiteză la **"materialitate"**, de unde o anume rigiditate în crearea situațiilor. Funcționalitatea momentului supranatural este iarăși rigidă, se aplică în plan structural, fără prea multe consecințe în domeniul viziunii existențiale: el scurtează investigația despre crimă. Precizările despre situarea faptelor în plan oniric revin periodic, tocmai când atmosfera fantastică este mai bine creată, ca în pasajul:

"umbrele păreau că izbucnesc într-un fel de hohot letargic, *cel puțin așa auzea Maria în vis*" (subl.ns.).

Logica fantastică este de sorginte folclorică, în ideea persistenței pe pământ a sufletului celui decedat, 40 de zile după moarte. Acestui motiv i se asociază cuplul de inițiați Timotei și zugravul de măști, acesta din urmă asemănat cu însuși Dumnezeu. Se conturează ideea unui ocultism folcloric - mama lui Luchian este și ea inițiată, înțelege negurile de dincolo de moarte. Pitorescul rural dă oarecare culoare acestor scene. Timotei înaintează într-un stol de păsări care i se așează pe trup. Zugravul de măști este mereu în călătorie cu o căruță trasă de un cal **"roșu"**, face mămăliga la vetre în aer liber și o răstoarnă pe un trunchi netezit.

Regăsim și aici formule prezente în volumul de debut. Ca și domnișoara Ruth, spectrul lui Luchian este atras în viață de către seducția erotică – exercitată de către văduva sa cu simțuri aprinse, care se dezbracă în fața oglinzii. Altă situație reluată aici, ca și în alte locuri, este trecerea în lumea umbrelor - luntrașul Charon o trece pe Maria Styxul, pentru a-și întâlni soțul.

Negarea existenței personajelor Timotei și zugravul de măști altundeva decât în percepțiile confuze ale Mariei răstoarnă în mod spectaculos, la final, planul epic. S-a creat astfel ambiguitatea necesară prozei de mister. Se câștigă în semnificații și prin apelul final la motivul integrator al prozelor, cel al femeii în roșu – ultimul gest al Mariei, care a văzut mort pe ucigașul bărbatului ei, este de a îmbrăca **"o rochie cu flori roșii, ca de vis..."**.

Primul capitol al romanului **Fascinația** reia încercarea de a se da o funcționalitate recuzitei fantastice diverse, moștenite din prima perioadă de creație. Ea este utilizată cu mai puține reticențe, urmându-se aceleași coordonate ale evocării tragismului războiului. În fantastic, disparitatea elementelor se face simțită în schimbarea registrelor, de la fantasticul oniric, al morților care vin dintr-un coșmar, la cel de sorginte folclorică, în ideea sufletului neliniștit după moarte, apoi la cel de resort mitologic clasic.

Personajele arhetipale amintite se înfruntă și în capitolele următoare. Acțiunea este, în ultimul capitol, abandonată în favoarea unui supradimensionat schimb de replici între Luchian și Vernescu – nu mai puțin de 33 de pagini ! – reflectând principii etice, politice etc. opuse. **Fascinația**, ca și **Alexandra și infernul**, sunt apropiate de modelul nuvelistic al volumului de debut. Unitatea tematică, evidentă, își pierde din efect datorită succesiunii de narațiuni divergente. Strădania de a le lega simbolic, stilistic, prin reiterare de personaje dezvăluie un

Scanned with OKEN Scanner

suflu epic insuficient, ca şi efortul de a apropia formule moderne, aglomerate eclectic.

Romane ale invaziei thanatosului

Textele **Moartea lui Orfeu, Salvaţi sufletele noastre** şi **E noapte şi e frig, seniori** sunt singurele care prezintă caracteristicile romanului autentic, înţeles ca o ficţiune amplă, având un anume subiect. Autorul s-a depărtat de producţiile romaneşti teziste. Unele pagini urmează o linie analitică, alteori sunt elegiace sau preiau sugestii ale noului roman. Nu mai puţin, se menţine tendinţa de conectare la universul fantastic conturat anterior.

Romanele se află în strânsă relaţie, prin reluarea aceleiaşi teme, a morţii care pune capăt operei creative a unui artist. În fiecare dintre ele se face bilanţul vieţii, de către o instanţă transcendentă – în primul volum aceasta este diavolul, în al doilea Rafael, un fel de avatar al artistului, în al treilea însuşi Dumnezeu, prezentat sub numele conspirativ de Cabanierul. Tot de fiecare dată, artistul se raportează la femeia iubită – Horaţia, respectiv Arghira şi Dânsa, cu majusculă, iar destrămarea, prin moarte, a cuplului, duce la secarea capacităţii creative şi la voinţa de distrugere a operei. Majoritatea acestor situaţii le regăsim, iarăşi, în volumul de debut. În **Strania domnişoară Ruth**, destrămarea cuplului era rezolvată, în mod supranatural, prin motivul strigoiului revenind între vii ca să-şi caute perechea. În **Vânt de octombrie fatal**, artistul, aflat într-un moment de criză, era împins la sinucidere, o dată cu el pierind şi muza inspiratoare. A doua ediţie a acestei nuvele accentuează ideea unui dublu feminin care sfârşeşte o dată cu artistul, indiciu al importanţei care se acordă motivului.

Deşi situate în alt spaţiu şi timp, volumele sunt consecinţe ale asocierii acestor situaţii prezentate izolat în nuvele. Primul dintre romane, în ordine cronologică, este **Moartea lui Orfeu.** Acţiunea cuprinde intervalul dintre momentul scoaterii din spital a Horaţiei, amanta muribundă a unui sculptor şi înmormântarea ei, însoţită de sinuciderea artistului. Trama epică este simplă, însă textul abundă în evocări, dialoguri ori solilocvii patetice, cu extensiuni în fantastic. Structural, se manifestă unele ezitări, datorate mai întâi prea multor instanţe cărora să li se atribuie procesul fatal. Pe lângă cei doi, mor şi doctorul curant şi un alt pacient al său, răpuşi de aceeaşi formă de cancer, moare şi o bătrână izbită de sculptor pe stradă şi strivită de un camion, sunt amintite şi morţile din trecut, al căror autor moral este artistul. Pasajele erotice ale romanului nu reprezintă o contrapondere, ci potenţează tema de bază, în imagini violente. Înjosirea femeii, care este torturată psihologic, alcoolizată, violată ori se oferă la o subterană loterie orgiastică, alcătuieşte un plan de coerenţă secundar, în aceeaşi idee a descompunerii ireversibile.

Armătura fantastică a textului valorizează de asemenea tema thanatică. Personificarea morţii proliferează hiperbolic, fiind de recunoscut în trăsăturile Femeii cu părul de culoarea mierii, ale Sibyllei, ale vecinei vicioase. Altădată ea

Scanned with OKEN Scanner

este ființa ascunsă în interiorul nostru, de la începutul vieții, fiecare trup nefăcând altceva decât **"să-şi hrănească sâmburele, celula morții"**- această din urmă ipostază va fi preluată de către proza cărtăresciană.

O moarte simbolică este şi distrugerea operelor din atelier, de către artistul înşelat de diavol, pentru că remuşcările sculptorului au luat forma unor duhuri ale persoanelor pe care le-a nedreptățit, şi s-au aşezat pe postamente:

"Lucrul cel mai straniu, însă, era altul – şi anume că duhurile acestor foste făpturi, aparținând odinioară biografiei lui, detaşate acum din aşezarea lui lăuntrică, trecură nepăsătoare pe lângă Celălalt, care le urmări zâmbind trecerea fără zgomot, fără urmă, şi ocupară, fiecare, câte un soclu, câte un postament, pătrunzând şi pierzându-se pe de-a-ntregul în însăşi materia acelor pietre şi bronzuri, marmure şi oțeluri existând real pe soclurile şi postamentele din atelier. Ceața roşie se dăduse ca vrăjită înapoi, lăsând loc săvârşirii acestui act de osmoză şi precizare a adevăratelor identități."

Ampla retorică a morții, obținută prin procedee concertate, este de un macabru romantic. Destinul individual pare de fiecare dată o damnare, a cărei motivare se află într-un plan ocult. Sculptorul este Orfeu, aneantizat de către suprimarea Euridicei, sursa lui vitală. Horația este o Euridice care a făcut un pact cu diavolul, vânzându-i sufletul, în schimbul iubirii exclusive din partea bărbatului ei. Degradarea, prin amestec, a planurilor mitico-simbolice se reflectă în destinul malefic atribuit personajelor. De asemenea, faptul că procedeele fantastice provin din surse diferite determină clivaje între elementele structurale. Perspectivei mitologice de extracție creştină, cu îngerul negru etalând greşelile săvârşite, i se asociază credințe folclorice despre manifestările sufletului neodihnit. Încheierea se face în aceeaşi notă de eclectism, cu aventuri mortuare inadecvate - o cavalcadă către malul Styxului, condusă, în urma unei neînțelese tranzacții sentimentale, de către Sibylla, înfățişarea eroului în fața **"zeilor-magisteri"**, pentru a-şi susține cauza şi a o redobândi pe Horația, ca femeie sau cel puțin ca **"geniu şi alean"**.

SINTEZĂ

Tema morții domină prozele postbelice ale autorului. Experiența războiului a oferit fabulația cea mai adecvată acestei orientări epice. Erosul, alterat, funcționează prin schematizare şi simbolistică, ca o unitate de măsură a surpărilor în neant. Ultimele volume urmăresc infiltrarea proceselor distructive şi în conştiința creatorului de valori spirituale.

Miturile personale sunt rezolvate prin mijloace epice repetitive, ceea ce favorizează manierismul. Într-o măsură, el este ocolit prin dezvoltările în plan simbolic, după o poetică mai curând expresionistă, cu personaje-idei, situații alegorice, experiențe de viață radicale.

Procedeele fantastice obligă la inventivitate şi variază peisajele dintr-un univers închis în propriile obsesii. Pentru că nu făceau parte din norma literară

Scanned with OKEN Scanner

acceptată, ele sunt deseori relativizate, prin simbolistică, ori primesc o explicație rațională. De obicei, fantasticul se subordonează psihologismului, care se consumă prea adesea în verbiaj filosofard. Uneori avem impresia că autorul își etalează, postmodernist, tehnica: **"e limpede că primul cerc magic și-a început opera"; "răniții... constituie al doilea cerc magic... care va-nclești ermetic conștiința maiorului"; "oamenii au ajuns să vadă femei de-aievea sau personificări de-ale morții"** – am citat doar din romanul **Alexandra și infernul**.

Moartea personificată este motivul de circulație generală în texte. Imaginea femeii în roșu, preluată, ca cele mai multe dintre procedeele fantastice, din primul volum al autorului, **Straniul paradis**, este asemănătoare unui laitmotiv de recviem. Ea apare în viziuni premonitorii, populează spațiile înconjurătoare și dă un **"sărut de foc"** celui condamnat, moment care încheie această manifestare de ritual epic.

Scanned with OKEN Scanner

VLADIMIR COLIN: ancorarea în enigmatic

Orientări în plan imaginativ

Relația lui Vladimir Colin **(1)** cu literatura reflectă fidel climatul politic al epocii totalitare. Scriitorul a evitat de la început realismul socialist, preferând fantezia, însă mereu în ton cu rigorile impuse acesteia. Participă şi teoretic la acreditarea unor tipuri de literatură de imaginație, așa după cum demonstrează broşura **Problemele şi drumurile basmului cult**, editată în 1955 **(2),** care se arată favorabilă fantasticului. Sunt criticați scriitorii cu prejudecăți, care ezită să-l practice, şi **"se perpelesc"** în fața lui **"ca mâța în fața calendarului"(!) (3).** Accepțiunea care se dă fantasticului este însă una limitată. Se promovează de fapt, cu argumente nu se poate mai proletcultiste, creația de basme, specie literară atât de iubită de popor, care dă primele noțiuni ale luptei de clasă etc. Scriitorilor li se recomandă nu atât imitația basmelor populare, cât basmele actualizate, care să surprindă pe eroi la locul de muncă, depăşind în chip uriaş producția (umor involuntar) **(4).** Cu o argumentație de circumstanță, autorul îşi justifica propriile creații de basme, concretizate în mai multe volume apărute începând cu anul 1953 **(5).** De asemenea, el militează pentru (re)afirmarea la noi a literaturii ştiințifico-fantastice, pregătind terenul pentru propriile apariții de acest gen **(6),** în cadrul căruia va fi recunoscut nu doar în calitate de pionier, ci şi de creator dintre cei mai semnificativi **(7).** Principalul argument adus este prezența **"basmului de tip nou" (8),** cum a fost denumit provizoriu, în cadrul literaturii sovietice – unde fusese acceptat din perioada interbelică.

Literatura propriu-zis fantastică nu este recomandată, şi scriitorul se va lansa în această direcție numai după schimbarea climatului cultural, în anii '60.

Prelucrări mitologice

O etapă intermediară între "basmul" practicat *in extenso* până atunci şi narațiunea fantastică este reprezentată de prelucrarea unor episoade de mitologie biblică, clasică grecească, românească de sorginte antică sau medievală. Acestea formează conținutul romanelor **Pentagrama** (1967), **Grifonul lui Ulise** (1976), **Timp cu călăreț şi corb** (1979), stilizare mitică a legendei lui Negru-Vodă, a culegerii **Legendele țării lui Vam** (1961), precum şi a câtorva proze scurte. Ele conțin o doză de fantastic (vrăjitorie, metamorfoză, bestiar legendar), în dimensiuni alegorice, parabolice sau eroice. De exemplu, romanul **Pentagrama** are caracteristicile unui bildungsroman, prezentând formarea eroului biblic Cain, al cărui tată ar fi Şarpele. Acesta emite idei viclene, pretinde a fi viața însăşi şi elogiază libertatea. Miraculosul biblic este mereu parafrazat, urmărindu-se

Scanned with OKEN Scanner

refacerea schemelor narative din Geneză în condițiile unei familii moderne. Adam o trimite pe Eva să-şi spele băiatul, vorbind în jargon: **"O.K, du-te şi-l spală".** Mai târziu, Cain merge la internat. Din familia lui ar face parte şi Dumnezeu, în persoana **"Bunicului".**

Romanul **Grifonul lui Ulise** răstălmăceşte, cu multă aplicație parabolică, **Odiseea.** Ulise ajunge mai întâi acasă, apoi rătăceşte, constatând decadența fostelor glorii ale războiului troian. El cumpără un grifon, numit Evip, care îl va devora pentru că i s-a dat un nume. Către sfârşit, mitul Ulise este contaminat de mitul prometeic.

Două volume de proză scurtă

Volumele **Un peşte invizibil şi 20 de povestiri fantastice** (1970), numărând 21 de titluri **(9)** şi **Imposibila oază** (1984), cu 35 de titluri **(10),** cuprind texte de reduse dimensiuni. De obicei, narațiunea continuă doar atât cât este necesar pentru a sugera afirmarea unei dimensiuni enigmatice. Nucleele epice au aspect anecdotic şi par o sumă de experiențe inițiatice, nu totdeauna bine redate. Unele texte nu au deloc de a face cu fantasticul – precum **Evadare,** monolog al unui erou care îşi constată îmbătrânirea. Autorul nu a fost suficient de selectiv, fapt care dăunează atât calității, ca şi unității de ansamblu a celor două cărți. La discursul fantastic se asociază frecvent modalităţi ale parabolei, basmului feeric, literaturii SF.

Procedee narative asociate

Parabolică este piesa de început a primului volum, **Un peşte invizibil,** care joacă, într-o măsură, rol de artă poetică. La o oră târzie, în bar mai rămân doi consumatori, un bătrân şi un tânăr care vrea să **"ştie".** Bătrânul nu-i poate spune, fiind de părere că fiecare trebuie să afle pe cont propriu. El contemplă peştele croit în aer de fumul de țigară, care începe să bată din coadă. Pentru tânăr, toate acestea nu există. Neutru, barmanul anunță ora închiderii. Suntem astfel avertizați că fantasticul este şi o chestiune de inițiere acceptată. Împrejurările vag precizate, personajele generice, misterul situației fantastice fără alternativă logică, însă interpretabile simbolic, precum şi caracterul de schiță sunt caracteristici tipice pentru majoritatea textelor care vor urma.

În asociație cu feeria, piesa cea mai remarcabilă este **Duminica roşie,** o fantezie într-adevăr în roşu, bine condusă, care începe cu evocarea unui fabulos **"an al culorilor".** Ca şi Rimbaud vocalelor, Colin dă culoare zilelor săptămânii. Lunea ar fi **"cenuşie",** cu fulgere de sidef, marțea **"un imens obsidian negru".** În această zi, din lumea oglinzii au apărut făpturi mirifice – o fată roşie, un elefant roşu, care îi depune pe un nor. Lumea caută a trăi din toată inima, unii înoată prin aer, alții încalecă vulturi, o fată se agață de coada unei comete. Se realizează astfel o reprezentare, în hiperbole fantastice, a legii repausului duminical, pe care o omagia şi Caragiale...

Scanned with OKEN Scanner

Într-o şi mai mare măsură este redus fantasticul la fantezism în povestirea **Izgonirea din vis.** Asistăm aici la răpirea naratorului de către un cavaler medieval. La castelul acestuia se intră în secvenţe de film western şi SF, se sporovăieşte cu extratereştrii, se ucide un balaur pentru o prinţesă, după o întâlnire de gradul III pe şoseaua Bucureşti - Constanţa. Nu îi sunt străine unui asemenea text nici jocurile lingvistice. Ion are de deschis o uşă, şi trece pe lângă inscripţiile **"uşa asta nu duce nicăieri", "uşă fără secret", "uşă uşă", "uşă căpuşă", "uşă mătuşă", "uşă cu intrare interzisă",** până la **"uşa cu pricina".**

Prin urmare, autorul nu are o viziune unitară. El utilizează crâmpeie de narativitate fantastică, din diverse perspective culturale – episoade biblice, mitologie greco-latină, folclor autohton, ezoterism. Autorul pare a exersa pornind de la evidenţa unui registru tematic pe care îl oferă epica în cauză. De regulă, un text dezvoltă câte un motiv fantastic, altul decât precedentul. Astfel, **Galben şi negru** dezvoltă motivul *influenţei malefice*, **Un sfârşit al lumii** - *apocalipsa*, **Ultimul cer al lui Sebastian** – *telepatia*, **Imposibila oază** – *labirintul*, **Refugiul nopţilor** – *mumia ucigaşă*, **Un pat de nisip** – *fantoma*, **Dovada** – *corpul astral*, **Rocada** – *schimbul de personalitate* etc.

Exerciţiile merg până la tratarea temelor fantastice la modul derizoriu, ca în **Sirena.** Aici, un revizor contabil aflat în delegaţie aduce o sirenă găsită pe ţărm în camera lui. Gazdele, plictisite de apariţia făpturii supranaturale, o scot afară, ca să o arunce în mare:

"Uşa se deschise şi bătrâna se ivi în prag.

– A, tu erai, spuse plictisită, văzând sirena ghemuită în capul patului. Apoi strigă peste umăr: Toni, vino, te rog!

– **Dar, doamnă, protestă omul, eu...**

– **De ce nu te astâmperi? i se adresă bătrâna sirenei, fără a-l lua în seamă".**

Bătrânul ale însă pieliţe la picioare, **"ca la raţe".**

Portretul. Alesul

Experimentalismul conduce uneori la combinaţii aparte. Astfel, în **Portretul,** timpul repetitiv şi tema dublului afectează în aceeaşi măsură criminalul şi victima, reluarea acestui raport fiind prilejuită de contemplarea unui tablou care se animă.

Subiectul constă în examinarea de către un tânăr muzeograf a unui portret de Lecca, la domiciliul donatoarei lui, strănepoată a femeii zugrăvite în tablou. Ruxandra este aidoma modelului pictat. Portretul arată spaima, şi aflăm că străbunica a fost ucisă la 20 de ani. Expertul şterge de praf tabloul, inclusiv oglinda pictată acolo, unde este reflectat un ucigaş cu mâna ridicată, care poartă un cuţit. La gestul similar aceluia pe care îl face expertul ca să arunce cârpa din mână, Ruxandra moare de frică:

Scanned with OKEN Scanner

"Tremura toată. Am ridicat mâna pentru a zvârli cârpa şi Ruxandra a strigat din nou, un strigăt înăbuşit, ca un geamăt. Apoi s-a prăbuşit. Livid, istovit de lunga goană prin timp care-mi îngăduise să ajung atunci, acolo, între cele două Ruxandre pradă aceleiaşi spaime, am ascultat bătaia pendulului. Imaginea măruntă din oglindă pierise. Dar eu eram prezent, în veşnicie."

Din romanele poliţiste ale lui Agatha Christie s-a preluat aici, ca şi în alte câteva texte, procedeul de a avea drept narator pe criminal.

Terifiantul, tendinţa cea mai constantă a autorului, având cele mai semnificative urmări artistice, este specifică şi povestirii **Alesul:**

REZUMAT

Un tânăr cercetează la bibliotecă colecţia veche "Universul". La plecare, ia fularul bibliotecarului şi i-l lasă pe al lui. Acesta se simte împins să descindă într-o ceainărie şi să ocupe unicul loc liber. Urmând indicaţii de pe bilețele apărute inexplicabil, bibliotecarul este apoi determinat să viziteze diverşi necunoscuţi, toţi în agonie, care mor în clipa când îl văd. Nu are puterea să predea altuia fularul.

Narațiunea face parte dintre acelea cu osatură epică mai solidă. Se respectă modelul fantastic tradiţional, cu o scenă de început banală şi apoi alunecarea spre iraţional, trecând prin neobişnuit, bizar, inexplicabil.

Viul este asaltat de la început de sugestii ale vidului şi ale morţii. Bibliotecarul petrece majoritatea orelor în tăcere şi pare prins într-o relaţie tulbure cu lucruri misterioase:

"Se întoarse din lumea în care rătăcise printre forme vagi şi culori ceţoase, lumea în care pătrundea cu ochii deschişi şi pe întinderile căreia plutea într-o vagă somnie, purtând pe faţă zâmbetul inexpresiv şi blajin pe care cu toţii i-l cunoşteau (...)."

Crearea situaţiei iraţionale este precedată de un discurs psihologist, amănunţind gândurile eroului, care pare descumpănit de incidentul schimbării fularelor. Cursul epic urmează motivul determinismului fantastic irepresibil, declanşat de nesfârşitele visări în gol de la bibliotecă. Comportamentul eroului este încadrat tot mai mult unei scheme de ritual: paşii i se îndreaptă fără voie către o necunoscută, până atunci, ceainărie; el se aşează, inevitabil, pe singurul scaun care este liber; ceilalţi nu vorbesc şi nu se mişcă etc. La fel de involuntare sunt şi drumurile către adresele agonicilor.

Atmosfera fantastică pierde totuşi din fascinaţia sa, datorită schematizării excesive a acţiunii - eroul **"se trezeşte"** în stradă, revine instantaneu la ceainărie etc. Sfârşitul este patetic şi grotesc: neputând să transmită altuia fularul, eroul începe să alerge la întâmplare, **"ca un iepure ce încearcă zadarnic să mărească depărtarea dintre el şi spaimă".**

Scanned with OKEN Scanner

Textul valorifică în primul rând motivul moartea personificată, unul dintre cele mai utilizate de fantaştii literaturii române. Dacă prezentarea, în această calitate, a bătrânei patroane a ceainăriei, **"în rochie neagră cu mâneci lungi"**, este tradiţională, inedită este ideea că moartea acţionează prin interpuşi, aleşi dintre oameni şi investiţi cu puterea de a ucide prin simpla lor prezenţă. Situaţia eroului este kafkiană: el se află în situaţia de victimă a unei forţe iraţionale, dominând viaţa cotidiană.

Ilarion, aventurier al iraţionalului

Eroul care gestionează majoritatea situaţiilor fantastice din volumul **Imposibila oază** este Ilarion. El acţionează într-o mulţime de ipostaze, victimă a mumiilor, vizitator al unei case bântuite, boxer halucinând pe patul de moarte etc. Un nucleu de bildungsroman, în care de asemenea este protagonist, îl constituie grupajul de 9 texte **Verigi dintr-un lanţ pierdut,** evocând experienţele formative ale personajului. Schiţarea situaţiilor fantastice se face pe tonul evocării lirice.

În primul dintre aceste texte, **Revelatorul,** fotograful Bogdan constată că revelatorul său acţionează asupra subiectului Ilarion, arătându-i nu doar imaginea prezentă, ci şi evoluţia în timp, până la moarte. A doua naraţiune a grupajului, **Cele două lumi,** marchează experienţa vizuală a unui miop, înainte de a avea vederea corectată cu ochelari. Imaginile sunt pur picturale. Se descrie percepţia fluidă şi armonioasă pe care o are asupra lumii un băiat cu tulburări de vedere:

"...era lumea fluidităţii acordând fanteziei repere destul de vizibile pentru a o stârni şi destul de imprecise pentru a-i îngădui să prefacă banalul în feerie, o lume de basm, dacă vreţi, cu minuni zilnice dăruind încântări şi spaime, nimic dulceag însă, pomul de crăciun şi moartea se întâlneau, totul era sărbătoare şi mister, până şi chipurile părinţilor, patul, scaunele, nu mai vorbesc de şotronul vrăbiilor",

în contrast cu imaginea **"cu muchii şi ţepi, precizie şi urâţenie"** a lumii reale. Percepţia fantastică pare rezultatul unei predispoziţii ereditare, iar Ilarion este unul dintre aleşi. Antiteza citată poate fi luată şi drept metaforă textuală, marcând modul fantasticului poetic de a reformula realitatea.

Alte texte ale grupajului înaintează în direcţie suprarealistă: cinci margarete răsar în părul verde al lui Ilarion **(Obolul),** imaginea în oglindă nu mai respectă simetria, din demnitate, pentru că Ilarion se strâmbă şi scoate limba la ea (Al treilea).

Fantasticul, în spaţii narative minimale

Este de reţinut abilitatea de a adapta procedeele fantasticului la cerinţele textului foarte scurt. Schiţa Vrabia, din acelaşi grupaj, prezintă uciderea cu praştia, de către copil, a unei vrăbii. El vrea să mănânce apoi o cireaşă, dar duce la gură vrabia, iar penele ei sunt **"îmbibate de sângele cireşei strivite".** Imaginea fantastică, fulgurantă, provine din exploatarea semanticii unui singur cuvânt,

Scanned with OKEN Scanner

sânge. Interpretând realist, el trebuie luat în sensul de zeamă de fruct. Ca şi în cunoscuta poezie omonimă de Zaharia Stancu, efectul este acela de oroare, constatând responsabilitatea faţă de o moarte provocată.

În naraţiunea **Un cornet de îngheţată,** ambiguitatea fantastică se obţine, tot în spaţiu minimal, din logica sintaxei propoziţionale. Anume, este creată o dublă posibilitate de interpretare a sintagme finale: Vânzătorul de îngheţată Don Pedro este prezentat mort **"într-o fotografie făcută cu patruzeci de ani în urmă *şi duhnind a hoit*** (subl. ns.)**"**. Sugestia este că omul din fotografie duhnise şi cu patruzeci de ani în urmă a hoit, de unde situarea într-o anticipaţie fantastică, căci naraţiunea îi prezintă moartea în ajun. În asemenea texte miniaturale, frecvente în ambele volume, fantasticul intră în relaţie cu poetica jocului de cuvinte.

***

Vladimir Colin reia şi experienţe cunoscute ale fantasticului românesc, precum împrejurările climatice extreme. În **Fereastra,** canicula generează viziunea unei patinatoare ce îl cheamă pe Ilarion din spatele unei ferestre, ca în **La ţigănci** de Eliade. În **Zăpezile de altădată** este reluat titlul povestirii fantastice bănulesciene. Atmosfera este însă voiculesciană, urmându-se aceeaşi hiperbolă a stihiei ca în **Viscolul**. În **Dovada** continuă speculaţiile despre corpul astral acţionând din dăruirea dragostei după moarte, ca în povestirea amintită a lui V.Voiculescu.

Alte naraţiuni sunt deconcertant de anoste, romanţări ale unor simple situaţii generice: în **Apocalipsa** se reprezintă sfârşitul lumii, prin invazia mării, constatată de pe plajă; în **Refugiul morţilor**, o mumie revine la viaţă şi îndeamnă pe Ilarion să bea cupa morţii.

SINTEZĂ

În textele fantastice ale lui Vladimir Colin permanentă este atmosfera enigmatică. Se caută momentele de insinuare a ilogicului în lume, dar fără să se explice generarea lui, nici măcar în mod fantastic. Iraţionalul pare astfel un fapt de la sine înţeles, naraţiunea arătându-se preocupată de posibilităţile intrării în contact cu acesta.

Ca urmare, fantasticul este în bună parte interior, asociat trăirilor psihologice. Personajele adoptă aceeaşi poziţie: ele se află în pragul enigmei, trăiesc lângă mistere relevate brusc. Faptul că se tinde, în repetate rânduri, a se cristaliza situaţii terifiante este neobişnuit în literatura noastră, unde experienţa ilogicului este resimţită ca incertitudine ori numai ca reverie.

De cele mai multe ori, scriitorul limitează mijloacele narative, preferând în locul eposului sugestia lirică. El reuşeşte naraţiuni ample doar parafrazând scheletul narativ al unor texte clasice, precum **Geneza**, ori **Odiseea** lui Homer. Se construieşte original, dar numai pe spaţii mici. În general, se face o stângace punctare doar a acelor amănunte epice care conduc la fantastic. Psihologismul împiedică uneori cursul epic, dar alteori contribuie la interiorizarea fantasticului.

Scanned with OKEN Scanner

Monologurile interioare domină prima parte a textelor, încercând să escamoteze puținătatea intrigii. De obicei, se obține nu o narațiune structurată, ci o scenă anecdotică, adeseori cu poantă finală.

Scriitorul prospectează imaginarul fantastic, încercând conştiincios mai multe teme şi fiind, în acest sens, livresc. Se utilizează diverse surse culturale – mitologia greco-latină, cu precădere. Multe motive clasice sunt tratate la modul derizoriu, în intenția prelucrării lor originale. În plus, textele sunt inegale cantitativ şi valoric. În ciuda multor rezolvări epice interesante, lipseşte o operă de sinteză, care s-ar fi cristalizat, poate, dacă împrejurările biografice ar fi îngăduit-o (11).

Scanned with OKEN Scanner

Parafraze livreşti: ALEXANDRU GEORGE

Cu toate că este cunoscută mai mult în partea ei de critică şi istorie literară (1), opera lui Alexandru George (2) este precumpănitor beletristică. Romanele urmează modelul proustian, sau sunt istorice (3). Autorul mărturiseşte (4) că a reuşit cu greu să publice, în perioada lansării **"tezelor din iulie"** ale PCR în cultură, volumul de proză scurtă fantezistă **Clepsidra cu venin** (5). Pentru a fi sigur că trece de cenzură, a eliminat piesele care i s-au părut mai îndrăzneţe (6).

Naraţiunile fantastice sunt risipite între altele, exotice, senzaţionale, detectivistice. Autorul mărturiseşte a fi fost încurajat în elaborarea lor de recentul succes al povestirilor voiculesciene, atunci lansate, şi de **"bunăvoinţa"** arătată creaţiei eliadeşti (7).

Cu tot riscul acuzei de evazionism, este urmat îndeosebi modelul romantic german. Mai multe povestiri, precum **Nemaipomenita aventură a doctorului Nimbus şi a profesorului Klaps**, se desfăşoară chiar în mediu germanic.

REZUMAT

Medicul respectat al unui oraş, Nimbus, visează pe un alt bărbat venerabil, profesorul Klaps, noapte de noapte. Îi reproşează acest lucru şi îl provoacă la duel. Între timp, Klaps începe şi el să îl viseze pe Nimbus. Cei doi trag în aer, însă mor ambii în aceeaşi clipă, deoarece conştiinţa fiecăruia în parte nu poate accepta schimbul de identitate care, început în vis, este pe cale a se desăvârşi atunci.

Textul reprezintă o variantă a cazului clasic de schimbare de personalitate. Modelul urmat îndeaproape este **Marea experienţă din Keinplatz** de Arthur Conan Doyle. În locul consecinţelor spectaculoase ale inversării de comportament dintre un profesor pedant şi un student petrecăreţ, se expune tortura psihică a medicului Nimbus, care se vede invadat, pe cale onirică, de trăirile colegului său, profesorul Klaps. Explicaţia fantastică a tulburărilor petrecute survine numai în replica de final, unde medicul vorbeşte despre sine la persoana a III-a:

"Cu o privire extatică, pe care prietenul său nu i-o cunoştea, medicul a bolborosit aceste stranii şi înfricoşătoare cuvinte, cu o voce care parcă nu mai era a lui:

- Vasăzică nebunul ăsta de Nimbus a avut totuşi dreptate...".

Alt corpus literar parafrazat este, în povestirea **Vino şi vezi!**, cel al legendelor despre cruciade. Ariergarda unei expediţii creştine rătăceşte prin Ţara Sfântă. Oştenii se află sub influenţa vrăjitorului Yshak ben-Vahram, care îi

Scanned with OKEN Scanner

călăuzeşte prin locuri stranii, după care poposesc în peşteri părăsite de tâlhari. Cu ultimele puteri, tânărul Thybaud de Payns, căpetenia lor, se smulge din vraja descântecelor şi ucide pe vrăjitor. A doua zi ei regăsesc cu uşurinţă grosul armatei.

Viziunile pe care le provoacă vrăjitorul au un caracter ambivalent. Pe de o parte creează mirajul unor ţinuturi edenice de dinainte de păcat:

"Hai cu mine şi vei pătrunde în păduri adânci, unde (...) se joacă şi se aleargă, în salturi lupi, tigri pufoşi cu laba blândă şi cu colţii strălucind ca luna. Şerpii graşi mângâie cu pipăitul inelelor lor trunchiurile de baobab şi urcă pe crăcile de care se anină în legănat leneş, ca nişte podoabe grele."

Pe de altă parte se creează nălucirea unor neclintite aridităţi:

"Totul în jur era şoaptă şi taină (...).Izvoarele amuţiseră sau se ascunseseră în pământ; în văzduhul înalt şi uscat arareori se sfâşiau în grabă păsări lungi. Apele puţine şi sărate zăceau într-o veşnică neclintire sau se închegaseră ca sângele. Aşezări de oameni nu întâlniseră şi oriunde îşi roteau privirea hămesită de aşteptări dădeau numai peste vaste privelişti ce închipuiau tăcerea."

Artificialitatea descrierilor şi polarizarea extremă a viziunilor este un mod de a vorbi despre importanţa agentului mistificator, vrăjitorul, în locul căruia putem înţelege cu uşurinţă pe creatorul de ficţiuni fantastice. Ele pot fascina în egală măsură, fie că este vorba de o transformare în sens mirific, fie în sensul halucinaţiei terifiante. Faptul că textul se deschide cu uşurinţă către speculaţii metaficţionale subliniază caracterul său livresc.

După expunerea celor două tablouri antitetice, textul revine la norma convenită iniţial – discursul legendar despre luptele cruciaţilor. Momentul supranatural din final se încadrează acestuia: **"spada grea şi de nădejde Gardegor"** iese singură din teacă, eliminând duşmanul.

Aventurile fantastice urmează şi alte modele discursive, din variate epoci literare. În **Mefisto la Weimar**, diavolul a ieşit din **Faust** şi a trecut în locuinţa lui Goethe; în **Adevăratul secret al unui jucător de cărţi**, o entitate stranie care are puterea de a iluziona colectiv a părăsit tribul dayacilor din Borneo pentru a urma pe european la el acasă. Modelul naraţiunii este **Horlà** de Guy de Maupassant, respectându-se epoca şi mediile sociale specifice scriitorului amintit.

SINTEZĂ

Prozele scriitorului pornesc de obicei din interiorul literaturii, parafrazând situaţii din scrieri celebre sau cel puţin reluând teme clasice ale literaturii universale. Fantasticul reprezintă una dintre căile de a acredita dreptul la imaginar şi are sens evazionist, ceea ce explică lipsa de aderenţă la mediul autohton. Pe lângă rafinamentul livresc, se remarcă o anume ingeniozitate în combinarea situaţiilor narative.

Scanned with OKEN Scanner

GABRIEL GAFIȚA – testarea măștilor fantastice

Acționează și în cazul culegerii de nuvele **Moartea măștilor** de Gabriel Gafița (1) impulsul de a exprima dorința libertății de creație prin fixarea unor cadre cât mai depărtate în timp și spațiu: în vremea Imperiului Roman (**Galba**), pe un țărm sălbatic (**Regrete pentru piratii dragi**), într-un castel medieval (**Moartea măștilor**) sau chiar în transcendent (**Poligonul unui** zeu ambiguu).

Unele dintre cele 13 texte ale volumului implică și fantasticul, testându-se posibilitățile expresive ale câtorva motive. Ca și la alți autori ai acestei perioade, nu doar motivele, ci și maniera de tratare este de fiecare dată alta, marcată de lecturi din diverse perioade ale genului.

Kafkiană este prima povestire, **Scara principală**, în care se așteaptă o primire în audiență până se uită motivul ei, iar eroul rătăcește calea către ieșirea din instituție. **Poligonul unui zeu ambiguu** prezintă în termeni ezoterici motivul coborârii zeului pe pământ. Într-o lume a inițiaților, aflată deasupra, pentru care omenirea reprezintă un obiect de studiu, Maestrul sfătuiește pe Ramma să încerce să-i înțeleagă mai bine, coborând printre ei. Ajun dezvoltă o viziune coșmarescă, în care câinii se substituie oamenilor, pe care i-au sfâșiat în prealabil. **Porțile sfântului Petru** prelucrează în manieră borgesiană motivul vârstei matusalemice. Narațiunea constituie o anecdotă cu dezlegare parabolică – portarul unei închisori ruinate supraviețuiește uitat lângă zidul ei; regăsit din întâmplare, după mai multe veacuri, el pretinde că dincolo de porți a fost cândva paradisul. În manieră gotică, schița **Moartea măștilor** se bazează pe motivul suspendării timpului: castelul este învăluit într-o noapte nesfârșită, pe care diplomați blazați o petrec în jocuri de noroc.

Textul **Teama de ceilalți** este o aplicație a motivului confuziei vis-realitate. Contele are un slujitor nou, Alicant, care îl va ucide introducându-se în visele sale și provocându-i dezechilibre sufletești din care nu se mai poate redresa. Acțiunea se risipește într-o cazuistică a determinării diferențelor dintre vis și realitate. Victima și călăul ei poartă discuții ca aceasta:

"- Și, nefiind capabil să deschid acea ușă pentru a mă convinge, stăruie încă în mintea mea îndoiala dacă erai tu sau era celălalt.

- Desigur că era celălalt, domnule.

- Și dacă te găseam gol, cum puteam ști care dintre cei doi este?

- Totul s-a petrecut în vis, domnule, unde nimic nu este imposibil.

Scanned with OKEN Scanner

- Dar eu pătrunsesem odinioară în visul meu în domenii altminteri limitate şi nu cunoşteam nici o opreliştе în cale. Cine eşti tu, Alicant, de mi-ai îngrădit visul? Spune-mi cine eşti?"

Alicant reprezintă o întruchipare a Satanei.

MARIA LUIZA CRISTESCU: nuvele "medievale"

Maria Luiza Cristescu (1) experimentează fantasticul într-o primă perioadă de creație, fără a mai persevera. După o culegere de nuvele subintitulate **"medievale", Castelul vrăjitoarelor** (1972) (2), scriitoarea s-a dedicat romanului realist analitic, urmând modelul Hortensiei Papadat-Bengescu, căreia îi dedică şi o monografie (3). Publică şi narațiuni istorice. Într-un alt volum de proză scurtă, **Îngeri maculați** (1990), poate fi considerat fantastic textul **Interlocutorul.**

Atunci când nu se situează în domeniul basmului, prozele din primul volum amintit pun în operă câteva motive clasice ale fantasticului gotic, precum blestemul ereditar care apasă asupra unei familii nobiliare **(Tânăra doamnă),** prevestirea malefică **(Prevestirea),** ezoterismul astrologic **(Moartea astrologului).** Recuzita medievală aparține mai degrabă literaturii romantice decât istoriei – morți misterioase pe vreme de furtună, castele, majordomi devotați până la sacrificiu.

În nuvela **Chloris,** o bătrână însingurată şi bizară organizează un bal, pentru prima oară după zeci de ani. Ea devine geloasă pe fiica prietenei sale, care a găsit un partener seducător, şi o ucide, cazând-o într-o cameră unde este atacată de plante carnivore. Bovarismul textului este manifest, descriindu-se baluri, ospețe bogate, iubiri născute într-o clipă. Prin portretul făcut victimei se creează antiteza între ființa lilială şi monstruoasa Chloris. Fraza de deschidere către situația fantastică intenționează, în mod stângaci, să creeze ambiguitatea necesară: **"Delia se trezi, sau poate tot ce s-a întâmplat a fost numai în somn".** Celelalte elemente ale situației irației sunt expuse, ezitant, conform modelului camerei cu mistere.

Textul **Interlocutorul** ilustrează situația reificării agresive a lumii, pe motivul obiectului animat. Telefonul este pentru un abonat o sursă de teroare, selectând doar numerele care îi convin şi forțându-l la gesturi de implorare a bunăvoinței de a funcționa.

Scanned with OKEN Scanner

Fantasticul romantic, simbolist şi expresionist. Observaţii finale

Proza fantastică îşi are originea în romantism, şi modelele de atunci se mai impun încă unor scriitori. Ele au generat, şi în perioada studiată, o serie de proze, care pot fi considerate, de pildă la Alexandru George (**Clepsidra cu venin**), exerciţii livreşti. Cei mai conformişti dintre scriitori refac împrejurările propriu-zis gotice, şi nu manifestă aderenţă la spaţiul autohton. Această împrejurare se explică şi printr-un fenomen de sociologie literară: condiţiile epocii totalitare au dus la amplificarea evazionismului ficţional. Perspectiva este bovarică în unele texte **"medievale"**, în care abundă baluri la castel, ospeţe şi majordomi credincioşi, intrigi tenebroase, având cauzalitate supranaturală.

Alţi autori se distanţează de modele şi prezintă, cu ajutorul temei confuziei dintre vis şi realitate, eroi victimizaţi de propria lor tensiune sufletească – Gabriel Gafiţa (**Moartea măştilor**), Christian Tămaş (**Labirint**), cel din urmă frazând mai patetic. Coşmarescul este o dimensiune permanentă şi pentru autorii cei mai semnificativi: Laurenţiu Fulga (**Straniul paradis, Alexandra şi infernul, Moartea lui Orfeu** etc.) şi Vladimir Colin (**Un peşte invizibil şi 20 de povestiri fantastice, Imposibila oază**). Primul dezvoltă psihologia damnării după o poetică expresionistă; în centru se află **"femeia în roşu"**, ilustrare a motivului morţii personificate. Cel de-al doilea accentuează dimensiunea terifiantă a enigmei.

NOTE

LAURENŢIU FULGA

1. Laurenţiu Fulga (1916-1984) este originar din comuna Fulga de Jos, jud. Prahova. Absolveşte Liceul militar din Chişinău, devenind însă, în 1941, licenţiat în Litere. Grav rănit în război, în 1942, apoi prizonier la Cotul Donului, este crezut mort şi i se publică necrologul. Luptă până în 1945, ca voluntar în cadrul diviziei româneşti organizate de sovietici, activează în cadrul armatei, cu responsabilităţi culturale (presă, Teatrul Armatei) până în 1961. Vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, după 1968.
2. **Straniul paradis**, Bucureşti, Editura Universul, 1942; ediţia a doua, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975.
3. Volume postbelice de proză: **Eroica**, 1956; **Pe viaţă şi pe moarte**, 1960; **Steaua bunei speranţe**, 1963; **Concertul pentru două viori**, 1964; **Alexandra şi infernul**, 1966 (reeditări 1968, 1974, 1976); **Doamna străină**, 1968; **Moartea lui Orfeu**, 1970 (ediţia a II-a 1972); **Sinteza.** Povestire, 1971, **Straniul paradis**, 1975 (ediţia a II-a, substanţial revizuită); **Fascinaţia**, 1977; **Salvaţi sufletele noastre**, 1980; **E noapte şi e frig, seniori**, 1983.

VLADIMIR COLIN

1. Vladimir Colin (1921-1991) a fost activist UTC, redactor la radio şi în presa literară (din 1958 la *Viaţa Românească*). Suferă în 1984 un accident vascular cerebral care îi curmă activitatea literară.
2. Vladimir Colin, **Problemele şi drumurile basmului cult**, Bucureşti, "Mica bibliotecă critică" nr. 30, ESPLA, 1955.
3. Op. cit., p. 38.
4. Op. cit., p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

5. **Basme**, 1953; **Poveştile celor 3 mincinoşi**, 1956; **Zece poveşti pitice**, 1957; **Basmele omului**, 1958; **Legendele ţării lui Vam**, 1961; **Xele, motanul din stele**, 1983 etc.; de asemenea, semnează alte scrieri pentru copii şi tineret.
6. Vladimir Colin editează în anul 1964 primul său roman SF, **A zecea lume**, acţiunea desfăşurându-se pe planeta Thule; Alte apariţii: **Viitorul al doilea**, 1966; **Capcanele timpului**, 1972, inclusiv miniromanul **Divertisment pentru vrăjitoare**, piesă de tip *sword and sorcery*; **Dinţii lui Cronos**, 1975 **Babel**, 1978. Numeroase traduceri, inclusiv antologia literaturii SF franceze **Un pic de neant**, 1970. Este tradus la rândul său, mai ales în franceză. A obţinut mai multe premii internaţionale consacrate acestui gen literar.
7.Cf. Florin Manolescu, **Literatura SF**, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
8. Vladimir Colin, **Problemele şi drumurile basmului cult**, p. 32.
9. Vladimir Colin, **Un peşte invizibil şi 20 de povestiri fantastice**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1970. Cuprinde povestirile **Un peşte invizibil, Alesul, Cucerit de fantome, Ultimul cer al lui Sebastian, Nemurire, Drumul de sub pleoape, Mâzga atâtor zile şi nopţi, Sunetele acelei seri, Sirena, Hierogamie, Dincolo, Balonul roşu, Fâşâitul măturii, seara, De ce Izabela, Gesticulând sub luna bolnavă, Culoarele nopţii, Celălalt, Pavilionul distracţiilor, Galben şi negru, Portretul, Izgonirea în vis.**
10. Vladimir Colin, **Imposibila oază.** Proze fantastice, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984. Cuprinde 35 de texte.
11. Cf. nota 1.

ALEXANDRU GEORGE
1. Critică: **Marele Alpha**, 1970; **La sfârşitul lecturii** (vol. I 1970, II 1978, III 1980, IV 1993), **În jurul lui E. Lovinescu**, eseu, 1975, **Mateiu I.Caragiale**, eseu, 1981 etc. Antologii: **Masca.** Antologie de proză fantastică românească, 2 vol., 1982, **Proză umoristică românească**, 1985.
2. n.1930, Bucureşti. Critic, istoric literar, traducător. Funcţionar la Biblioteca Academiei între 1959-1972. Se afirmă într-o dublă calitate, de critic şi de prozator, în 1970.
3. Romane: **Caiet pentru...**, 1982, **Dimineaţa devreme**, 1986, **Seara târziu**, 1987, **Cinci sau şase personaje în căutarea unui autor, Oameni şi umbre**, 1996, Oameni şi umbre, glasuri, tăceri, 2003. Alte proze: **Simple întâmplări în gând şi spaţii**, 1982; **Petreceri cu gândul şi inducţii sentimentale**, 1985; **Capricii şi treceri cu gândul prin spaţii**, 1994; **În treacăt, văzând, reflectând**, 2001.
4. **"mă aflam prins în urgenţa publicării, pentru ca după un timp să-mi dau seama că am sărit oportun în ultimul vagon al ultimului tren"**, rememorează autorul în *Argument* la **Clepsidra cu venin**, Ediţia a II-a: Bucureşti, Seria BPT nr. 1485, Editura Minerva, 1998, p. III.
5. Prima ediţie a volumului **Clepsidra cu venin** cuprinde 10 povestiri, la a doua se adaugă alte 7 titluri. Volumul **Şapte povestiri fără una** este alcătuit din şase povestiri reproduse din **Clepsidra cu venin.**
6. *Argument* la **Clepsidra cu venin**, Ediţia a II-a, p. VI.
7. **idem, p. VII.**

GABRIEL GAFIŢA
1. Gabriel Gafiţa, n. 1952, Bucureşti. **Moartea măştilor** este volumul de debut, după care Gabriel Gafiţa publică romane aparţinând unei tipologii realiste (**Lumină pentru cei singuri**, 1975, **Iarna e o altă ţară**, 1980 etc.).

MARIA LUIZA CRISTESCU
1. Maria Luiza Cristescu, n. 1943, Bucureşti. Absolventă de filologie, 1966. Redactor la cotidianul *Scânteia*, după un an la revista *Amfiteatru*. Numeroase volume, între care mai bine de 10 romane.
2. Maria Luiza Cristescu, **Castelul vrăjitoarelor. Nuvele medievale**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972. Cuprinde 11 texte: **Baltazar, Povestea crudei Prinţese, Moartea**

Scanned with OKEN Scanner

astrologului, Statuia Comandorului, Viața la țară, Prințul, Regele Franki, Nunta fetei hangiului, Tânăra doamnă, Prevestirea, Chloris.
3.Maria Luiza Cristescu, **Hortensia Papadat-Bengescu. Portret de romancier,** Bucureşti, Editura Albatros, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL REALIST

Scanned with OKEN Scanner

OVIDIU CONSTANTINESCU – ipostaze ale morții personificate

Interesul constant al scriitorului Ovidiu Constantinescu (1), care a debutat în 1941 şi a semnat ultimul volum antum în 1991, se îndreaptă asupra mediilor burgheze bucureştene. Comună tuturor textelor este maniera de a urma anumite rețete ale narațiunii de consum. Romanele sunt sentimentale şi dovedesc o sensibilitate adolescentină (2). Procedee fantastice cuprind cele două volume de proză scurtă: **Valse hésitation** (1970), cu 4 texte: **Valse hésitation, Oaspetele neaşteptat, Toboşarul, Cineva care se află în treabă**) şi **Strada Infinitului numărul zero** (1974), cu 6 texte: **Eterna înlănțuire, Primul amurg, Strada Infinitului numărul zero, Cum va fi fost, Fluturii, Cadril în cinci**.

Se recunosc două strategii narative predilecte, care uneori se asociază – narațiunea cu subiect erotic şi narațiunea cu subiect thanatic. În primul caz, se surprinde involuția relațiilor afective şi degradarea individului. În al doilea caz, se urmăreşte confruntarea eroilor cu moartea, cu precădere în narațiuni de formulă fantastică.

Strada infinitului numărul zero – amanta fatală a speculantului de locuri de veci

REZUMAT

*Un fost maior **"ațist"**, care nu arată prea bine, şi maioreasa au invitat la masă alte două cupluri, Angheleştii şi Mărculeştii, precum şi **"o persoană de specialitate"**, Coana mare. Discuția gravitează în jurul afacerilor cu locuri de veci. Experta, apărută pe neobservate, le expune un plan de gestionare a acestora şi, în final, îl răpeşte pe maior.*

Nuvela debutează cu un schimb de cuvinte între maior şi un client. Dialogul este urmărit cu abilitate, fixând un mediu de viață burghez bucureştean, cu afaceri, interese lucrative cotidiene, care supraviețuiesc chiar în anii dictaturii comuniste. Unele expresii pregătesc situația fantastică: **"strada Infinitului", "n-are număr".** În scenele ulterioare, de interior, sunt presărate observații clinice despre starea de muribund a maiorului: ca primă imagine, se reține înfățişarea generală proastă **("ca un bastion în ruină")**; se aminteşte apoi de febră şi transpirație nocturnă abundentă **("dimineața maiorul se trezea în brațele soției ca pe o pajişte înrourată şi fierbinte")**; paloare cadaverică **("eşti cam palid azi")**, mers nesigur **("parcă plutește", "trage a cosmonaut").**

Scanned with OKEN Scanner

Pe terenul astfel pregătit, ideea morții este personificată, prin apariția unei enigmatice Coane mari. Șablonul de sorginte folclorică al imaginii morții este ambiguizat în sens erotic, urmând dublul sens al termenului de femeie fatală. Amănuntele înfățișării eroinei combină semnele seducției cu cele ale fatalei funcții pe care o îndeplinește: **"glas cristalin și dulce", "o figură fixă, străvezie, ochi verzi, reci și clari", "zâmbind fără să zâmbească, întocmai ca Gioconda".** Intervenind în discuție, ea face din proiectele de afaceri cu locuri de veci un pretext pentru imagini de gigantesc mortuar. Discuția alunecă de la ocaziile de speculă ivite până la un regim ideal al locurilor de veci, căci **"un sistem intensiv este preferabil unuia extensiv"**, și de aceea raportul dintre suprafața și numărul înhumaților **"trebuie să fie ½ sau chiar 0,75/2".** Se ajunge până la hiperbole macabre, de felul: **"să îngropăm morții în picioare", "o supraetajare, chiar o dublă supraetajare", "până se creează un cimitir aerian, cu zece sau cincisprezece etaje".**

Hiperbola vizuală a multiplicării pe verticală a locurilor de veci are sens moralizator, acuză setea de câștig a speculanților în domeniu.

Cineva care se află în treabă – întâlnirea cu piaza-rea

REZUMAT

Lizi, o femeie ceacâră, vagă cunoștință ***"cine știe de când",*** *acostează pe narator la magazin. Este cu neputință să fie îndepărtată, și naratorul este invitat la Ateneu, apoi la spital, unde prin confuzie este vizitat altcineva, la cinema, la berărie. Eroul scapă prin fugă.*

Intriga constă în tulburarea programului zilnic al eroului, plasat astfel în situația de victimă. El are o stare de rău fizic, este pe cale să rupă contactul cu realul (o perdea se așează între el și lume) și are impulsuri aberante (dorește o tonă de mușchi țigănesc). Prin intervenția factorului perturbator, Lizi, momentul unei scurte ieșiri pentru aprovizionare este debutul unei înaintări progresive către completa dezordine a spiritului, până la deruta bahică și instalarea stării de panică.

Ca și în nuvela **Strada Infinitului numărul zero**, este de efect tehnica monologului interior, ce reia aceeași frază, modificată în funcție de starea de spirit. Scurta notație mentală inițială (**"Două sute șuncă, trei sute mușchi țigănesc"**) este deformată progresiv, până la menționarea aberantei cantități finale de **"o tonă"** mușchi țigănesc. Se marchează astfel exasperarea conștiinței ultragiate de anormalitate.

Consecințele nefaste pentru ordinea unei zile pe care le are întâlnirea cu Lizi dezvoltă ideea fatalității imprevizibile. La nivel simbolic, eroina reprezintă deochiul – se uită fix, are în ochiul stâng o săgeată galbenă, în cel drept una albastră. Nu mai puțin, ea semnifică ceasul rău, căci textul începe cu o precizare orară (**"Ora zece dimineața. La alimentara din cartier e dever mare."**) care marchează începutul catastrofei acelei zile. Nu este exclusă sugestia unui demon care paralizează voința – privindu-l cu ochiul stâng, Lizi îl face să se simtă ca un

Scanned with OKEN Scanner

şoarece încolţit, cu cel drept naratorul se simte dominat, ca un adolescent de o femeie experimentată. În ideea de piază-rea, oriunde apare Lizi lucrurile sunt compromise. Deochiul, demonul, piaza-rea, ceasul rău sunt motive tradiţionale din câmpul fantasticului, încadrând ideea de fatalitate, de malefic. Tot ca motive fantastice antrenate în portretizare mai pot fi menţionate confuzia animat-inanimat (**"construită din acelaşi material cu Bucureştiul"**), pierderea identităţii spaţiale (**"Deşi ne aflăm la mine în cartier, Lizi mă poartă pe nişte străzi necunoscute, nişte ulicioare, pe care am impresia că n-am umblat niciodată"**) sau animarea unui personaj mitologic, brezaia, cu care este identificată la un moment dat.

Personajul Lizi realizează o variantă litotică a Coanei mari din nuvela **Strada Infinitului numărul zero**, dar cu atât mai neliniştitoare, prin imprevizibilul dezordinii, aparent nesemnificative, generate.

Eterna înlănţuire - motivul timpului repetitiv

REZUMAT

Plecat de acasă, naratorul întâlneşte pe Armand, fost funcţionar seducător, mort într-o dramă pasională la Braşov, în anul 1939. El se smulge din filmul propriei vieţi trăite şi încearcă, împreună cu Adriana şi Asfodel, să împiedice uciderea acestuia, efectuată cândva de un bancher gelos. În noua ordine a întâmplărilor, Armand este salvat. După 27 de ani, naratorul, aflat la Braşov, într-un hotel, îi întâlneşte pe eroii de altădată ai dramei. Bancherul îi ucide şi de această dată.

Eterna înlănţuire reprezintă naraţiunea supranaturală cea mai generos proiectată, nu şi cea mai reuşită, a scriitorului. Sursele de interes epic alternează, de la motivul amorului clandestin până la observarea psihozelor de involuţie ori a intrigilor actoriceşti. Impresia este de roman insuficient articulat.

O mult prea extinsă cazuistică legată de deplasarea în timp, explicabilă prin perseverenţa de analist a scriitorului, dezvoltă o neavenită dimensiune ştiinţifico-fantastică textului. Motivul timpului repetitiv, prezent atât în tipul fantastic, cât şi în acela ştiinţifico-fantastic de literatură, este excesiv circumscris logicii (**"Printr-o mişcare de revoluţie în timp, mă întorceam etc..."**), astfel încât evocarea situaţiei care se repetă după 27 de ani pierde din aura de mister. Apoi, acţiunea demarează cu greu, explicitând prea mult situaţiile, pornind de la fraze ideologice, de genul **"trăim anacronic şi simultan pe mai multe planuri"**. Discursul fantastic este asociat tehnicii detectivistice, în centrul investigaţiilor fiind Donna Alba, unica moştenitoare a unui bogat antreprenor de pompe funebre. Ea reprezintă o nouă reiterare a motivului morţii personificate, rece şi eternă.

Încă din titlu se distinge ideea de cerc vicios al succesiunii epice, ultima întâmplare conducând din nou la prima. Către sfârşit, acţiunea trenează, insistându-se asupra variantelor care se deschid, în scena crimei pasionale de la hotel. Finalul oferă o explicaţie dezamăgitoare a naraţiunii, drept conţinut al unui vis, pe care eroul îl rememorează la trezire.

INV. 183091

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea modificată a scenei crimei dezvoltă ideea varietății interpretative specifice ficțiunii. Ca metaforă textuală, **"eterna înlănțuire"** este a procedeelor literare care conduc la ficțiune, iar epitetul de eternă este un mod de a omagia instituția literaturii. Textul reprezintă o tentativă de pionierat de a implica fantasticul în imageria ficțională, urmând motivul omului-marionetă, cu soartă modificată în funcție de interesul demonstrației epice.

Fluturii, feerie thanatică

În nuvela **Fluturii**, aceeași revolută convenție fantastică a visului explică la final aventurile în care un copil și-a antrenat bunicii, care **"se sting"** în camera de alături. Ei s-au săturat să mai joace **"rolul de compoziție"** al bătrânului, se înalță, se fac fluturi (simbol al morții) și colindă metamorfozați locurile cunoscute din București. Nepotul îi urmărește.

Alături de dimensiunea feerică a eliberării de trup și a zborului se impun treptat și aspecte satirice. În tendința generală de metamorfozare, un amant a fost prefăcut, punitiv, în oală de noapte. Este discret avansat motivul metempsihozei, căci, în funcție de păcate, unii au ajuns animale inferioare sau chiar obiecte infame. **Fluturii** este singurul text fantastic al scriitorului în care tema morții este tratată degajat, combinând fantasticul cu mijloace ale feeriei și ale satirei.

Alte proze

O variantă masculină a motivului morții personificate se afla la baza unei alte nuvele, **Toboșarul**. Pasiunea sa este să asiste, dacă nu chiar să provoace moartea prin înec a persoanelor pe care le contactează. Alte proze ale celor două volume sunt studii de caz, pe tema alterării relațiilor maritale (**Valse hésitation, Primul amurg, Cadril în cinci**) sau a alienării mintale în solitudine (**Oaspetele neașteptat, Cum va fi fost**). În cheie senzațională sau psihologistă, unele dintre ele utilizează procedee fantastice, de pildă confuzia vis-realitate, în reveria compensatorie a unui băiat, determinată de dispariția misterioasă a mamei (**Valse hésitation**).

SINTEZĂ

Ovidiu Constantinescu face analiza conștiinței degradării și a morții. Narațiunile celor două volume sunt dominate de fantasme ale destrămării, cu imagini realizate în mediu bucureștean. Se face abuz de tehnica suspansului, fie el fantastic, senzațional sau polițist. Se preferă exploatarea ambiguității dintre sensul erotic și cel thanatic al situațiilor. Viziunea epică are aspecte melodramatice – lumea ascunde surprize neplăcute, iar eroii sunt vulnerați într-un fel sau altul. Sfârșitul este adeseori convențional.

Motivul fantastic al morții personificate este generalizat. Textele propun variante ale sale feminine, masculine, tinere, bătrâne, cu efect irepresibil sau mai

Scanned with OKEN Scanner

atenuat. În acest sens, **Strada Infinitului numărul zero** reprezintă nuvela exemplară.

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU : "fantasticul de gradul II"

Paul Alexandru Georgescu, hispanist la Universitatea din Bucureşti, s-a afirmat în calitate de critic, istoric literar şi traducător (1). Unicul său volum de proză, **Casa Weber sau Ieşirea din noapte**, apărut în 1982 (2), cuprinde cinci narațiuni, toate fantastice. După nuvela omonimă, care este cea mai amplă (100 p.), urmează textele **Falsa moarte a lui Julio sau Ceasornicarul nătâng, Între două oraşe, Plicul roz, Valiza pierdută,** acestea trei din urmă purtând supratitlul **Trei vise**.

Motivul *jidovul rătăcitor*, în nuvela *Casa Weber sau Ieşirea din noapte*

Expoziţiunea nuvelei ne prezintă viaţa tihnită a unui cuplu interbelic, aflat în vacanță la Predeal. Ea primeşte invitaţi, iar el citeşte o carte de ocultism, a lui **"Olski".** Pe măsura adâncirii în lectură, lumea reală capătă o tot mai mică importanță, apare **"ca un bob"** între **"ţesături duşmănoase"**, şi se aşteaptă **"un mesager al ororii"**.

Printr-un ordin ministerial, vila este rechiziţionată şi tinerei familii i se oferă, pentru câteva zile, o alta. Naratorul caută să refacă existența fostului locatar al vilei, inginerul german Weber, studiindu-i biblioteca, apoi jurnalul, apărut inexplicabil pe birou. Conţinutul acestui jurnal formează narațiunea în ramă şi reflectă iniţierea fostului proprietar în spiritism şi, în general, în paranormal. Inginerul s-a sustras existenței cotidiene, tot mai prejudiciate de politica nazistă. Folosindu-se de puteri oculte, el evadează din lagărul de concentrare, natura acestei evadări rămânând ambiguă. Ieşirea din ramă a situației fantastice se face printr-un dialog fantastic cu proprietarul, care se pare că a revenit în dreptul ferestrelor şi aduce noi precizări legate de contagiunea iraționalului, începând şi o prezicere despre narator. Ea nu va fi dusă până la capăt, pentru că discuția este întreruptă pe neaşteptate, de sosirea unei înalte doamne, care îşi reclamă drepturile asupra vilei.

Vorbind în termeni pozitivi, cartea reprezintă o evocare a perioadei de instaurare a regimului fascist, într-o perspectivă insolită, potrivită pentru ideea determinantă a textului – nazismul reprezintă un regres către primitivitate, pornind de la eroarea de a practica o credinţă de tip totemic, având ca obiect de adoraţie **"preaşeful".** (Implicit, sunt condamnate stările de lucruri totalitare din România

Scanned with OKEN Scanner

anilor 1980.) În pagini pamfletare excelente se urmăreşte reîntoarcerea unei întregi societăţi la vârsta spirituală a totemului:

"Partea frumoasă este însă că – cu toate rugăciunile, cu toată obsesia – nimeni nu ştie ce este totemul şi nici ce vrea totemul. Orice ai spune despre el e erezie, orice ai face, crimă. Astfel, la noi, totemul e bicefal: după cum arată chiar denumirea lui, Nazional-Sozialistische Partei. Dacă pui întâi primul termen, ţi se taie capul pentru conspiraţie naţionalistă, dacă îl pui pe al doilea, pentru conspiraţie socialistă. Iar linia de mijloc – faimoasa linie – nu există, fiindcă şi mijlocul e eretic..."

Contrastul regim totemic – regim raţional se asociază opoziţiei dintre cele două modalităţi narative, realistă şi fantastică. Pierderea, de către protagonist, a coerenţei în real, prin experienţe extatice, va fi simetrică disoluţiei omenescului, prin instaurarea fascismului.

Structura este greoaie, anticipată şi condusă redundant, prin mai multe modalităţi concomitente, probă a nesiguranţei unui debut scriitoricesc, chiar dacă produs la vârsta senectuţii. Principalul indiciu al acestei nesiguranţe este stăruinţa de a contura un cadru ideologic determinant pentru desfăşurarea narativă. Momentul rupturii în real este pregătit nu atât narativ, cât ideologic, în mod disproporţionat de amplu, faţă de simplitatea liniei narative. De aceea, naraţiunea devine în bună măsură previzibilă, ca trecere de la teorie la practică.

Este simbolică, pentru această modalitate de generare a situaţiei fantastice, veghea naratorului cu capul pe jurnalul apărut inexplicabil:

"Mi-am culcat capul pe braţele împreunate pe birou şi am simţit – atunci sau mai târziu – o legătură tare, nişte coperte pe care nu ştiu cum nu le văzusem mai înainte."

Lecturile oculte au condus pe erou, ca şi în nuvela eminesciană **Sărmanul Dionis**, la confundarea stării de veghe cu visul, a normalităţii cu ordinea ocultă a universului. Înregistrăm o aglomerare de aserţiuni teoretice, la început de text, în rezumatul, însoţit de comentarii, al cărţii spiritiste, dar şi în interiorul ramei, în notaţiile de jurnal atribuite lui Weber. Se insistă pe ideea transformării psihice, a redescoperirii de sine. Pasaje extinse servesc popularizării iluminărilor şi filozofiei oculte. Însă această retorică a iniţierii este, la rândul ei, reluată, pentru că ni se expun noi revelaţii, legate de cunoaşterea tehnicilor yoga, tot sub forma notaţiei de jurnal. Faptul supranatural şi dezvăluirea mecanismelor agresiunii totalitare se organizează contrapunctic, până la clasica ambiguizare finală – inginerul Weber a evadat cu adevărat, sau doar corpul său spiritual?

Un mod livresc de a realiza caracterizarea de personaj este descrierea bibliotecii din vila Weber. Schimbarea opticii proprietarului, de la aceea a raţionalităţii riguroase la aceea a spiritistului, este urmărită în etapizarea lecturilor atribuite acestuia. De la insatisfacţia explicaţiei ştiinţifice, inginerul trece la incertitudinea materialităţii materiei, apelul la filozofie se încheie cu respingerea ei, urmând adâncirea în mister şi în **"minunea profană"**, adică în faptul fantastic.

Scanned with OKEN Scanner

Ordinea lecturilor reprezintă astfel un mod de a sugera acomodarea cu supranaturalul.

În ceea ce priveşte structura, modalitatea prolepsei are un rol preponderent în instaurarea regimului narativ fantastic. Anticiparea cea mai semnificativă, pentru că se va verifica punct cu punct, se face prin intermediul misteriosului iniţiat Otto Kahn, care intră în transă şi emite versuri sibilinice în stil Nostradamus:

"Soleil couchant en deux cassé
Soleil levant vaincra moitié
Couronne passa des loups aux tigres
Soleil couchant s'écria: bigre!
Grand chef, grand faim, pays mangea
Tout son soûl et par suite creva
Pendant seras emprisonné
Dans l'étoile jaune et torturé
Sortie y aura pour un surhomme
Evaderas mais en fantôme."

Interpretând versurile, eroul va recunoaşte perioadele sale de incertitudine, trecerea de la **"lupi"** (din România) la **"tigri"** (fasciştii germani), unde va fi încarcerat, torturat de către nazişti, ca evreu (**"Dans l'étoile jaune"**), apoi va evada - el, sau cel puţin corpul său astral.

Către final, fantasticul se manifestă şi în lumea naratorului, printr-o dezvoltare a motivului contagiunii fantastice. Eroul este pe cale să preia destinul tragic al inginerului german, căci i-a descoperit secretul, a intrat în vila sa, a citit jurnalul, aşa după cum îi explică Otto Kahn, în postura sa de spectru nocturn. Totuşi, destinul malefic este transferat altcuiva, şi anume prinţesei care a insistat să devină proprietara vilei. Determinismul fantastic este aşadar înţeles în sensul său de aberaţie tragică:

"...extranaturalul poate irumpe în viaţa omului, oricând. Este, cred, o chestiune de contact fortuit sau de contagiune... Tragicul stă în aceea că fiinţa sau locul marcat se pare că poate contagia mai departe..."

Faptelor li se asociază extinse pasaje eseistice, scene din medii pariziene sau berlineze, ale anilor 1930. Îndeosebi, se remarcă abilitatea de a surprinde specificul lumii artistice, mergându-se până la expunerea în detaliu a curentelor spirituale (paginile despre **"tremblism"**).

Falsa moarte a lui Julio sau Ceasornicarul nătâng: o ingenioasă relaţie fantastică...

În **Falsa moarte a lui Julio sau Ceasornicarul nătâng**, naraţiunea porneşte de la evocarea unei lumi exotice. Naratorul ţine la Caracas un curs despre naraţiunea fantastică, cu teorii ale lui Cortazar, sau proprii, expuse în text.

Scanned with OKEN Scanner

Luciditatea critică îl va ajuta pe erou să descopere semnele unui fapt fatidic. El riscă să fie antrenat curând, prin contagiune (motiv fantastic menționat explicit), într-un **"complex fantastic"**. De acest lucru îl previne Canoto, (anagramă de la Otto Kahn, convenabilă în America de Sud). Determinismul irațional este zădărnicit, prin evitarea factorilor favorizatori ai contagiunii: profesorul nu pune bluza *galbenă*, nu ia mașina *verde*, și astfel se va afla în afara scenariului irațional anunțat. Nici scriitorul Julio Cortazar nu este angajat în acest determinism, care îl viza, în calitatea sa de autor de texte fantastice care, prin aceeași logică a contagiunii, ar urma să aibă un destin tragic - încă o dată, determinismul fantastic este identificat cu destinul tragic.

Împrejurărilor malefice le cade victimă zidarul Pedro Miguel, care anunțase îngrozit, în urma unei viziuni, că a murit Julio Cortazar, autorul de fantastic care era subiectul conferinței ținute de profesor. De fapt, Pedro Miguel își prezisese moartea apropiată, în accident pe autostradă. El a avut **"o viziune anticipatoare a viitorului"**, și asupra lui s-a transferat destinul care îl pândea pe altul, pentru că a avut mai multe puncte comune cu cel vizat: camioneta verde, situarea la Caracas, în sala destinată conferinței despre fantastic. Cortazar apare și în calitate de personaj, relevându-i profesorului o coincidență stranie – camioneta sa este tot verde, și a deplasat, în aceeași zi, un număr de trei călători, ca și mașina zidarului, el însă a adormit și a ocolit astfel clipa fatidică.

...și teoria fantastică de la baza ei

Apetența pentru reflexivitate este atât de accentuată în acest text încât se simte nevoia a utiliza resursele ficțiunii pentru a exprima puncte de vedere teoretice. De exemplu, una dintre secvențele narative îl prezintă pe narator la seminar, împreună cu studenții săi. El distinge între trei tipuri de fantastic, **"pitoresc"** (aspectul fenomenologic al genului), **"emotiv"** (provenind din nevoia de a exprima sentimentul de mister) și **"epistemic"** (fantasticul, ca modalitate de a intui adevărurile existențiale). Se fac preparative minuțioase ale situațiilor inexplicabile, mergându-se până la pasaje de pur metatext fantastic, în care citim nu doar despre clasificări, ci și despre teme și motive precum **"situația adamică"**, **"efectul de boltă"**, **"purificarea prin impur"**, **"migrația centrelor narative"**, **"personajul invizibil"**, **"escaladarea enigmatizării"**.

Se poate spune că narațiunea este determinată de dorința de a ilustra diferența dintre fantasticul **"de gradul I"**, care se grefează pe real, și acela **"de gradul II"**, care se grefează pe fantastic. Primul tip de fantastic este reprezentat de către premoniția lui Julio Miguel despre viitoarea moarte a lui Cortazar. Al doilea tip este reprezentat de schimbarea subiectului acestei premoniții, de la scriitorul argentinian la Julio Miguel însuși, prin contagiune a fantasticului. Logica unei narațiuni fantastice nu este infailibilă, pentru că acela care îi asigură punerea în act nu este naratorul, ci destinul, personaj fantastic, generator de fantastic de grad II din lipsă de îndemânare:

Scanned with OKEN Scanner

"Aici au greşit toţi autorii de naraţiuni fantastice: au crezut că straniile lor invenţiuni trebuie să aibă o logică – specială, uimitoare, dar o logică – înlăuntrul căreia *nu se poate greşi*. Că totul, chiar oribilul, se întâmplă aşa cum trebuie, inexplicabil, ireproşabil. Ei bine, nu! Ceasornicarul e nătâng, încurcă piesele, strică bunătate de material, confundă clienţii, ratează şi degradează. Dumnealui e răspunzător pentru existenţa fantasticului de gradul II: absurdul grefat asupra fantasticului, *stultitia supra prodigium*."

În acest text, diferenţierii eminesciene din **Contrapagină**, dintre ceea ce dictează personajul Lume şi ceea ce realizează personajul Destin, i se construieşte un aparat epic fantastic. Naraţiunea este o demonstraţie că se poate nega, prin inginerie textuală, logica fantastică iniţială şi subliniază interdependenţa dintre autor, personaj şi discurs în actul narativ.

Trei vise

Subiectul constă în nararea a trei vise, declarate **"revelaţie a forţelor oculte ale lumii şi simboluri ale viitorului destin personal"**. Primul reprezintă o confesiune a diplomatului Sorin Vanea, pe care îl tulbură o constantă onirică, despre călătoria, într-o ţinută inadecvată, între două oraşe. Personajul moare într-un compartiment de tren, pe ruta Bucureşti-Paris, şi este găsit la sosire îmbrăcat, peste costum, într-o pijama de lux dăruită de către Otto Kahn, acum în ipostază de înger al morţii. Din a doua naraţiune, **Plicul roz**, aflăm că medicul Victor Modreanu a primit în sfârşit scrisoarea, în plicul roz care îi apărea în vis din tinereţe. Ea cuprinde vestea sinuciderii, dintr-o neînţelegere, a amantei, după ce soţia îl înşelase şi îl părăsise. Canoto, întâlnit, iarăşi, întâmplător, de data aceasta într-un local parizian, face teoria viselor, care ar fi de două tipuri, integratoare în univers, benefice, şi dezintegratoare, malefice, teorie expusă şi în primul vis. Textul virează către senzaţional, cu final deschis – este cu putinţă ca mesajul din plic să fi fost rău interpretat.

Textul al treilea, **Valiza pierdută**, conţine un preambul în care sunt interpretate cele două vise anterioare. Eroul narator îşi explică apoi propriul vis, în care pierderile succesive ale valizelor înseamnă **"pierderea onirică a inocenţei"** şi trecerea la alte vârste. Elementul fantastic este că să găseşte o valiză cu lucrările sale, nescrise încă. În altă valiză este descoperită dactilograma întregului volum.

Aşadar, naratorul a expus trei vise premonitorii, primul al diplomatului Sorin Vanea, al doilea al medicului Victor Modreanu, al treilea al său însuşi. A constatat apoi că aceste vise erau deja notate pe un caiet aparţinând misteriosului călător Otto Kahn, întâlnit într-un hotel din Dublin. Caietul menţionează inclusiv viitoarea sa lecturare de către erou, astfel încât fraze autoficţionale precum **"citeam că citeam manuscrisul"** sunt caracteristice. Eroul îşi însuşeşte conţinutul caietului, înregistrând visele la magnetofon. Ajunsă în ţară, înregistrarea nu este inteligibilă decât în prezenţa cărţii de profeţii a lui

Scanned with OKEN Scanner

Nostradamus, dăruită de către acelaşi Otto Kahn. Visele sunt atunci transcrise, formând conținutul cărții. Împrejurarea că narațiunile devin comunicabile doar în prezența obiectului magic este de înțeles ca o profesiune de credință fantastică. Se manifestă aceeaşi tendință de a acomoda fantasticul cu procedee postmoderniste. Relația între lumea narativă şi aceea a naratorului reprezintă o constantă. Încă o dată, la tema scrierii despre scriere se ajunge prin intermediul unui scenariu fantastic, urmându-se modelul unei succesiuni de povestiri în ramă, dominate de motivul anticipației fantastice.

SINTEZĂ

Volumul de nuvele fantastice **"Casa Weber sau Ieşirea din noapte"** este unitar, personajele migrează de la un text la altul. Construcția, minuțioasă, cu multe referințe livreşti, face trimitere la mecanismele narative. Sunt evocate, cu un remarcabil dar al povestirii, medii intelectuale, în care preocupările oculte ocupă un loc important. Motivul fantastic central al volumului este cel al jidovului rătăcitor, în ipostaza Otto Kahn, personaj omniprezent, care determină cursul fantastic în cazul fiecărei povestiri.

Încă din titlu ni se atrage atenția că percepția normală a realității este o **"noapte"**, o eroare, inițierea în ordinea adevărată se va face prin textul fantastic. Textul literar este conceput drept **"cel de-al doilea limbaj"**, cel care inițiază. Tema construcției textului este centrală. Se face literatură având în față modele narative, în primul rând pe acela al narațiunii fantastice. Nu este de mirare, de aceea, că narațiunea este utilizată pentru a puncta, în interiorul acestui tip epic, între fantasticul **"de gradul I"** şi **acela "de gradul II"**, care ar avea ca punct de plecare determinarea fantastică. Intervențiile în text ale celui care o modifică, şi anume destinul, **"ceasornicar orb"**, sunt o reprezentare, cu mijloacele narațiunii fantastice, a agresării lumii narative de către narator.

Scanned with OKEN Scanner

Muza fantastică, *prima inter pares* dintre "desculțele" lui RADU ALBALA

Victimă, în 1948, a epurărilor politice, Radu Albala (1) se afirmă, abia la senectute, în calitate de prozator. Publică trei volume de povestiri: **Desculțe. Trei povestiri** (1984), **Făpturile paradisului (Desculțe vechi şi noi)** (1987), **Femeia de la miezul nopții şi alte povestiri desculțe** (1994) (2).

Prozele se raportează în mod explicit la narațiunile lui Mateiu Caragiale, îndeosebi la aceea neterminată, **Sub pecetea tainei**. Din modelul adorat, uneori, până la pastişă se reține îndeosebi ideea fascinației în fața eternului feminin. Tema celor opt povestiri care apar, în formație completă, doar în ultimul volum (**În deal, pe Militari; Tuța; Tamar; Propyläen Kunstgeschichte; La Paleologu; Nişte cireşe; Sclava iubirii; Femeia de la miezul nopții**) este, prin urmare, unică, fapt care a deschis posibilitatea organizării unui ceremonial narativ, asemănător cu acela sadovenian din **Hanu-Ancuței**, însă cu mai multe elemente incluse în lumea narată, decât în cea a naratorului.

Acesta evocă, sau provoacă pe un prieten să evoce întâmplări neelucidate, legate de câte o femeie cu trecut tăinuit. Unele dintre personaje, inclusiv dintre protagoniste, circulă de la o povestire la alta. Tot din ceremonialul epic face parte şi împrejurarea că, de fiecare dată, eroinele sunt surprinse în situația de a umbla desculțe, în discordanță cu mediul monden în care evoluează. Se insistă asupra semnificației simbolice a acestui tip de deplasare, prezentat în momente-cheie ale acțiunii, de unde şi menționarea sa în titlul volumelor. Semnificația este alta decât aceea teribilă, de sărăcie şi disperare, din romanul **Desculț** de Zaharia Stancu; nu este de ignorat posibilitatea unei polemici discrete cu sensul acestui titlu.

Tuța

REZUMAT

*Naratorul, licean din Bucureşti, merge în vacanța de Paşti, la conacul unchiului din Oltenia. Tuța, fata în casă, aduce lămpi de gaz, una răsturnându-se şi luând foc. Tînărul a răcit şi o are alături pe fată, care îi face confesiunea aventurilor sale sentimentale cu eroi ai istoriei şi literaturii. Eroul atribuie povestirile delirului său, se însănătoşeşte şi merge cu brişca la gară să întâmpine pe Mélanie, însoțit de Tuța, care aţâță iarăşi focul, ca să fabrice o potcoavă. Trenul nu vine şi se zăboveşte în oraş, unde fata primeşte daruri de Florii. Încălțată cu **"escarpini"** cu toc **"de unsprezece centimetri"**, valsează desăvârşit. Cântarul pe care urcă ea este declarat defect, pentru că arată o greutate aberant de mică. După o noapte la hotel, liceanul are dese întâlniri cu Tuța, îşi ignoră*

Scanned with OKEN Scanner

logodnica, care îşi calcă în picioare rivala. De Înviere, biserica ia foc şi, disperat, eroul cere ajutorul fetei, care o salvează pe Mélanie, apoi dispare în flăcări. Rămân în biserica arsă pantofii albi, neatinşi de incendiu.

Tuța, fiică a focului

Povestirea urmează metoda povestirilor germane de tip *Märchen* de a personifica într-o seducătoare prezență feminină atributele unei forțe primordiale. Texte proxime pot fi considerate **Undine** de Friedrich de la Motte-Fouqué sau **Urciorul de aur** de E.T.A. Hoffmann. Asistăm la ambiguizarea treptată a statutului ontologic al protagonistei, Tuța. Aparența de umilă servitoare este infirmată prin neîncetata asociere cu elemente din sfera semantică a focului, aşa cum se poate urmări de la prima sa intrare în scenă:

"Când ne-am trezit, amurgea. O fetiță schimba cănile de apă.

- Bună dimineața, domnişorilor. Da' ştiu că dormirăți. Au zis boierii că dacă vă sculați, să veniți în casa mare. Sosiră şi conu Matei de la Poienari, cu domnişoarele amândouă. Stați să vă fac o țâră de lumină.

Şi, înarmată cu un chibrit, aprinse o lampă, dar, după ce o aprinse şi pe a doua, o mişcare neîndemânatică o făcu să o scape pe jos şi gazul vărsându-se, pe podea se iscă o baltă de foc, pe cât de mic pe atât de iute, care s-ar fi întins cu siguranță luând cine ştie ce proporții catastrofale, dacă fata, fără nici o clipă de şovăire, nu s-ar fi repezit şi n-ar fi călcat în picioare flacăra, înăbuşind-o la fel de repede cum izbucnise.

- Uliu! Ce făcui, zise ea, speriată doar atât cât se sperie cineva când îi cade o țigară aprinsă pe pantaloni. Fug să aduc o treanță."

Băieții s-au trezit **"când amurgea"**, adică în debutul regimului nocturn al existenței şi al imaginației, generator de tenebre în ambele planuri. Urarea de bună dimineața a eroinei poate avea nu doar sens ironic, ci precizează optica proprie asupra acestui moment al zilei, început al afirmării forțelor oculte. Eroina se oferă se facă **"o țâră de lumină"**, litotă care sugerează, în antiteză cu vâlvătăile provocate imediat, puterile sale vrăjitoreşti. Conotațiile spirituale ale termenului indică şi mai clar regimul fantastic: luminarea spirituală oferită nu ar fi aceea creştină, ci demonică, **"o baltă de foc"**, ale cărui **"proporții catastrofale"** le vom afla în final (incendierea bisericii, în noaptea de Paşte). Aşadar, pasajul include procedeul punerii în abis a textului. Demonstrația de putere asupra flăcării, înăbuşite **"la fel de repede cum izbucnise"** se face prin călcarea ei cu tălpile goale. Se realizează astfel o modalitate de suprapunere a personajului cu elementul vizat, prin metaforă vizuală.

Pasajul următor conține portretizarea personajului *in extenso*, la modul clasic. Continuă aici asocierea semanticii focului cu aceea a seducției feminine: eroina are forme unduioase, plete negre, **"ochi de un verde închis în care mi s-a părut că vedem lucind nişte paiete"**; talpa ei este ca trasă cu florarul etc.

Scanned with OKEN Scanner

Curând, se asociază alte modalități ale caracterizării indirecte, în care sunt diseminate, urmând cu aceeași acuratețe tehnica fantastică tradițională, o serie de indeterminări: fata a venit nu se știe de unde, numele nu i se cunoaște, nu îmbătrânește, cu toți anii trecuți de când slujește la conac, vorbește, inexplicabil de cult, **"niște nume și niște vorbe de care numai Dumnezeu știe de unde le-a auzit".**

Nu sunt pierdute din vedere nici alte situații clasice, precum omniprezența: Tuța e **"întotdeauna acolo unde mă gândeam la ea"** (de observat rafinamentul utilizării timpului imperfect pentru a sugera apariția instantanee a fetei) sau ambiguitatea între starea de veghe și cea de vis a martorului narator. Progresiv, personajul își extinde nemăsurat atribuțiile fantastice; la interval de câteva pasaje gradul de libertate, inițial insignifiant, este monstruos hiperbolizat, până la potențe de zeu: Tuța cunoaște viitorul, este competentă în orice domeniu intelectual, fură inimile, dispune de sorțile omenești, a dictat unor pământeni aleși operele esențiale ale filozofiei și beletristicii. Prin larga utilizare a repertoriului fantastic, textul aproape că ia aspectul unei drame mitologice, cu pământeni determinați de către o prezență divină.

Personificarea focului creației

Ca în multe alte cazuri, evenimentele fantastice sunt legate de tema construcției operei. Insistența pe anumite situații fantastice este menită să atragă atenția asupra acestui sens. De pildă, Tuța urcă pe cântar împreună cu Adrian, apoi cu naratorul, și de fiecare dată greutatea indicată prin cântărirea separată a bărbaților se micșorează cu 49,200 kg:

"Se sui din nou, singur. Cadranul arăta 78,800. Se suiră apoi amândoi: cadranul arăta 29,600. M-am suit și eu. Pe cadran: 65,500. M-am suit împreună cu Tuța: pe cadran se citea 16,300.

Cântar automat! Râsul de pe lume! pufni Adrian."

Momentul fantastic de aici, subliniind cu ostentație situația absurdă, reprezintă o probă preconstituită. El este menit să ilustreze interpretările ulterioare. Într-adevăr, pornindu-se de la această împrejurare, narațiunea va primi, în cele din urmă, dimensiunea ideologică. Ea confirmă teoria flogistonului:

"Dacă admitem, zicea Adrian, că, nu-i așa, cântarul nu era defect, rezultă că fata noastră are și ea o greutate negativă, nefiind, deci, nimic altceva decât un bloc de flogiston, miraculos element care se poate echivala, pe plan filozofic, cu ceea ce cuprinde într-însul orice individ ca latențe de cutezanță a gândirii sau de aprindere artistică. Contactul cu dânsa, contopirea cu dânsa ar constitui astfel, desigur nu fără grozavă primejdie, lozul cel mare pentru orice poet, pentru orice gânditor, pentru orice creator de valori spirituale."

Așadar, actele de creație spirituală ale umanității au fost zămislite în focul dragostei dintre Tuța, sau suratele ei, și oameni înzestrați cu har. Sunt amintiți

Scanned with OKEN Scanner

aici, cum era şi firesc, Gérard de Nerval, autorul **Fiicelor focului**, apoi Nero, Descartes, E.T.A. Hoffmann. Sunt introduşi în text eroi literari de tipul creativ, precum Ioanide din **Bietul Ioanide** de G.Călinescu. De fantastic livresc ţine anacronismul care se produce astfel, pentru că lumile narative din care aceşti eroi literari au fost extraşi sunt ulterioare momentului în care este situată acţiunea (romanul **Bietul Ioanide** este posterior acţiunii evocate cu circa două decenii).

Tratarea nediferenţiată a eroilor literari şi a autorilor de literatură atrage în mod deosebit atenţia asupra funcţiilor narative complexe ale personajului. La început exponent al unei credinţe de tip animist, el trece la funcţia marcării simbolice a valorii creaţiei şi, de asemenea, relaţionează dimensiunile ficţională şi metaficţională, urmând motivul fantastic al contactului a două lumi, reală şi literară. Povestirea **Tuţa** este de interpretat şi ca o figurare a construcţiei textului, valorificând, într-un mod mai analitic, şi în mediu rustic autohton, vechiul motiv al muzei inspiratoare.

Procedee fantastice în alte povestiri

Procedee ale genului fantastic apar, incidental, în alte câteva povestiri. De sorginte folclorică este determinismul fantastic din textele **Nişte cireşe**: cireşul unei fete se usucă, atunci când ea intră pe calea pierzaniei; **Sclava iubirii**: ploaia se declanşează, în momentul în care paparudele primesc bani de la boieri. Urmând tot mentalitatea folclorică, metamorfoza fantastică din **În deal, pe Militari** are un sens justiţiar. Mărgelele roşii purtate la gât de Tinca se prefac, într-o clipă, în puroaie care dezvăluie, în faţa omului legii, adevărata ei natură, de tâlhar şi ucigaş.

În **Propyläen Kunstgeschichte**, Adrian, fecior de bani gata, scăpătat după instaurarea comunismului, vinde o colecţie de cărţi de artă, **"Propyläen Kunstgeschichte".** Un bărbat, sosit cu o fată roşcovană ce se descalţă ca să mângâie pe sub masă piciorul vânzătorului, cumpără. Cu tot preţul mare dat pe volume, acesta rupe o foaie din carte, folosind-o drept cornet, ca să-i dăruiască **"pârţotinei"** măsline. Alt gest inexplicabil este repunerea imaginii la loc, cum, după mulţi ani, se constată în cartea regăsită, prin ruperea foii respective din alt volum:

"- Cine, ce alt proprietar ulterior, în ce împrejurări şi în ce scop, mercantil sau bibliofil, a restaurat cartea cu preţul unui nou act de vandalism, căci cum bine se vede, fila aparţine altui exemplar? Cine deţine acest al doilea exemplar mutilat? Care al doilea exemplar ajutat-a el oare la rândul lui să prolifereze crima, restaurându-se în paguba unui al treilea, şi aşa mai departe, precum cutare diamant sau perlă damnată a atras după sine moarte şi nenorocire în casa tuturor proprietarilor succesivi?..."

Fantasticul provine din lipsa de explicaţie raţională a tratamentului la care a fost supusă cartea, şi mai ales a gestului reparatoriu făcut cu ea. Fantasticul de vârstă simbolistă, al voinţei de mister, urmează şi prin aceasta pe Mateiu

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale. S-a creat o situație de mister motivațional. Aleatoriul întâlnirii proprietarului cu fosta sa carte, după ani de zile, reprezintă etapa situației bizare. Progresia către fantastic se face prin schițarea perspectivei multiplicării infinite a actului de profanare și al aceluia reparatoriu. Povestirea pune față în față splendida integritate a ficționalului și golul interpretativ generat de irațională.

Observații de stil

Povestirile scontează pe seducția stilistică, iar registrele cele mai folosite sunt jargonul franțuzit, argoul declasaților bucureșteni, expresia neaoșă oltenească sau termenul de epocă. În **Tuța,** eroii sunt sfătuiți să nu întârzie, pentru că **"se coțofănește sufleul",** o pereche de pantofi sunt **"albi de năbuc".** Abilitatea analitică în privința feminității determină efluvii lingvistice favorabile, și mai ales nefavorabile. Tuța **"rătăcește hârtănită",** dar **"nu se aluzește din atâta lucru",** chiar dacă, pentru stăpână, este **"pălăvatică și neroadă", "tută".** Pe de altă parte, pentru rivala ei, eroina trăiește în alt registru lingvistic - **"o nespălată, une sale paysanne, pire que ça, une sale métèque".**

SINTEZĂ

Narațiunile lui Radu Albala urmează modelul epic Mateiu Caragiale. Stilul respectiv este mimat, uneori în mod silnic; se refac funcțiile narative, se preiau replicile de acolo. Situația epică din povestirea neterminată **Sub pecetea tainei** este continuată în câteva povestiri, îndeosebi în textul **În deal, pe Militari,** unde Rache face alte confesiuni de polițist pensionar.

Modelul nu se potrivește decât parțial tendințelor epice proprii. Frescei unei lumi crepusculare nu poate să nu i se opună abilitatea lui Radu Albala de a crea scene pozitive de observație socială, în anii tulburi de după război. Prozele trec în revistă spectacolul vieții, fascinația multiplelor sale fațete face ca firul narativ să nu fie aproape niciodată consecvent. Nuclee narative divergente se alcătuiesc la tot pasul, variind ca dimensiune de la amănuntul picant până la extinse povestiri în ramă. Peste tot, este evidentă plăcerea de a evoca viața mondenă a Bucureștiului.

Îndemânare dovedește autorul în creația de tipuri ale lumii bucureștene mai mult sau mai puțin frivole. Cele mai convingătoare creații sunt cele ale **"desculțelor",** în ideea relevării unui fond feminin de sălbăticie care răbufnește, însă face parte dintre armele seducției. O singură dată naratorul suprapune acestui miraj al feminității seducătoare pe acela al actului creativ, iar faptul interesant este că acest lucru are drept consecință trecere de la narațiunea structural realistă la aceea fantastică. **Tuța** reprezintă, așa după cum autorul însuși înțelege, publicând-o, caz unic, în fiecare volum, capodopera scriitorului. Modernitatea abordării se poate aprecia măsurând diferența dintre punctul de plecare, care este formula narativă de tip *Märchen* și acela final, când s-a creat posibilitatea de a interpreta eroina ca o personificare a actului creativ.

Scanned with OKEN Scanner

În alte povestiri (**Nişte cireşe, Sclava iubirii, În deal, pe Militari, Propyläen Kunstgeschichte**) fantasticul reprezintă un auxiliar, asociat unor evocări în perspectivă senzaţională şi de policier sau ca notă particulară de analiză psihologică. Intertextele, majoritatea relaţionând cu opera mateină, precum şi propensiunea către metafore textuale, situaţia de ficţiune în ficţiune, tema metanarativă adaptează textul fantastic la tendinţa epică dominantă a anilor '80.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN GROȘAN: pictură de medii, cu pivot fantastic

Dăruit cu arta detaliului semnificativ şi cu o capacitate constructivă considerabilă, Ioan Groşan **(1)** introduce, într-un discurs condus deseori în sens satiric, procedee ale miraculosului ştiinţific sau ale fantasticului. Între cele câteva texte din volumele **Caravana cinematografică** (1985) şi **Trenul de noapte** (1989) **(2)** care manifestă această particularitate se impune povestirea de deschidere al celui de-al doilea, **Trenul de noapte.**

Trenul de noapte

REZUMAT

Fotiade, noul şef al unei halte pustii, povesteşte unicului subaltern, acarul Simion, despre un misterios tren de noapte, care trece de câteva ori pe an, mirosind a trandafiri. Acarul este neîncrezător, însă trenul este anunţat pentru trei nopţi concomitente. În ultima, el opreşte trenul la semnal şi este tras înăuntrul unui vagon, moment în care constată că miroase într-adevăr a trandafiri.

Povestirea **Trenul de noapte** se încadrează situaţiei epice a contactului cu transcendentul, prin intermediul obiectului fantastic. Urmându-se o strategie teatrală, intrarea în acţiune a misteriosului tren de noapte este anticipată prin discuţiile tot mai insistente pe această temă a celor doi angajaţi ai haltei. Şeful, Fotiade, dezvăluie treptat experienţele pe care le-a trăit, îi fixează valoarea sa absolută **("asemenea minunăţii date omului"),** expune atributele supranaturale proprii acestui tren: nu are orar, nu are traseu precizat, nu are călători, nici mecanici de locomotivă, nu are uşi de acces, nu opreşte. Calea de cunoaştere a obiectului misterios este, din acest punct de vedere, apofatică, în acord cu paradigma cunoaşterii luciferice blagiene.

Evocările cu aură mitică ale trenului de noapte, din situaţia povestirii în povestire, sunt suprimate după situarea sa pe planul narativ principal, după anunţarea sosirii sale iminente. Strategia gradării trecerii către situaţia fantastică se precipită, concentrându-se pe menţionarea comportamentului inexplicabil de agitat al lui Ursu, câine aflat în pragul morţii. Presimţind în noapte trenul, Ursu se nelinişteşte, mârâie, latră **"răguşit ca la lup",** este alungat şi vrea să se repeadă **"ca turbat din şanţ".**

Măsura în care supranaturalul intervine în ordinea cunoscută a vieţii este marcată la nivel psihologic, prin reacţiile celor doi eroi. Trecerea trenului este percepută ca o hierofanie de către ambele personaje, însă reacţia este diferită. Fotiade reprezintă un tip uman intelectualizat, care conceptualizează şi reuşeşte să

Scanned with OKEN Scanner

gestioneze misterul. Trenul are pentru el un rol simbolic, este un indiciu al transcendenței și o valoare estetică absolută **("cât e de frumos").** Dispoziția pe care o dă acarului, de a pune linia pe roșu, deși cunoaște că este liberă, pare un mod de a izola supranaturalul de lumea profană.

Inițial, Simion se află în situația personajului-confident, necesar pentru a da replica. Reprezentând atitudinea scepticismului raționalist, el este neîncrezător la amănuntele iraționale expuse de șef. Misterul i se impune totuși cu evidență și, ca primă reacție, el caută să identifice detaliile tehnice ale obiectului. Investigațiile raționaliste sunt punctate de incapacitatea, cu sens simbolic, de a recepta, la primele două treceri ale trenului, mirosul de trandafiri.

Atitudinea psihologică a modestului slujbaș, care devine centrul interesului narativ, suferă cele mai mari schimbări între a doua și a treia trecere a trenului. Fotiade, spirit mistic, a perceput ca o profanare și a refuzat propunerea subalternului de a opri trenul la semnal, pentru a-l cerceta. Brutalizat verbal, acarul decide să renunțe la condiția sa umilă și să se dăruiască necunoscutului. Spre deosebire de șef, care îl ironizează, el face preparative ritualice (se poate vorbi de o parafrazare a ritualului liturgic). Pentru a trăi momentul de mister, acarul își limitează porția de hrană, se retrage în recluziune, sacrifică găinile pentru șef, pentru că îi recunoaște acestuia un rol de oficiant al misterului, căruia i-a determinat apariția. La a treia trecere a trenului (număr magic), Simion își câștigă nu doar dreptul de a percepe mirosul de trandafiri, ci și pe acela de a se integra în lumea în care acesta stăpânește:

"văzu dalele peronului fugind una după alta și, ca-ntr-o fulgerare, în lumina verzuie a propriei lanterne, fața îngrozită a domnului Fotiade, fântâna și se gândi c-ar mai putea sări în șanțul cu iarbă ce trebuia să urmeze, dar atunci ușa se deschise, trăgându-l înăuntru, și-n clipa aceea simți, izbindu-l greu, mirosul de trandafiri."

Situațiile fantastice sunt active și în alte povestiri. În **Insula**, textul de departe cel mai livresc, se realizează amestecul ficționalului cu realul. Doi tineri intelectuali de la țară, care se simt personaje și comunică prin citate din cărți, coboară la un pârâu, care are o bulboană de origine...culturală:

"Totuși, pârâul era măricel, ba chiar într-un loc, nu cu mult înainte de a se pierde sub nisipul plajei, își săpase o bulboană, apărat fiind de un maldăr surpat din *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire...*".

Eroii ajung pe o insulă și, săpând, constată că tot subsolul este o carte, pe care se citesc frazele de la începutul povestirii. Prin fantastic se oferă coordonate topografice spațiului ficțional.

Marea amărăciune, narațiune de complexitatea unui roman, are ca subiect un adulter în mediu profesoral. Este activ, la un moment dat, motivul fantastic al determinării iraționale: eroii îndeplinesc doar acele fapte pe care le-au scris, accidental, pe biletele. Se accentuează caracterul rutinier, ideea de plafonare

Scanned with OKEN Scanner

inevitabilă a aventurii. Motivul fantastic al deochiului este determinant în alt miniroman, **Spovedania.** Un preot de țară ajunge să se înece, obsedat de ochii enoriașei Ana, care l-au împins la păcat. Noul preot adus în locul celui dispărut va fi și noua victimă.

SINTEZĂ

Cele două variante ale imaginarului utilizate de către scriitor conduc narațiunile în sensuri diferite. Dacă este vorba de motive SF, prozele evoluează într-un sens satiric și parodic (scriitorul a produs romane-foileton de anticipație, epopei spațiale satirice și alte scenarii anticipative, spirituale, mai mult sau mai puțin). Când se apelează la fantastic, elementul irațional (deochiul, predicțiile, obiectul supranatural) servește drept pivot în jurul căruia ia ființă un univers epic realist: al preoției rurale, al mediului profesoral de gimnaziu, al haltei de pe o linie izolată. Această din urmă situație este exprimată în capodopera scriitorului, povestirea **Trenul de noapte**. Cochetarea cu livrescul și metaficționalul pare să fie rezultatul ralierii la o modă de moment.

Fantasticul realist. Observații finale

Procedeele literare care aparțin realismului, de diferite nuanțe (balzacian, analitic, psihologic), radicalizează viziunea pozitivistă și pragmatică asupra existenței, favorizând astfel efectul maxim de contrast, în cazul insinuării unei situații fantastice. Oglindirea cu fidelitate a realului, urmată de momentul irațional de rigoare, se face, în câteva cazuri, cu un deosebit har al povestirii.

Se practică, cu bune rezultate, pictura de medii, unele dintre ele inedite – la Paul Alexandru Georgescu, cel al intelectualității venezuelene, la Radu Albala, cel al baroului bucureștean, în pragul disoluției democrației, precum și altele, de vilegiatură, burgheze, provinciale, portuare. Psihologia specifică a eroului plafonat, prizonier al unei comunități închise, este investigată de Ioan Groșan prin atingere cu iraționalul de tip fantastic (**Trenul de noapte, Spovedania**) sau științifico-fantastic.

Mărginindu-se, din păcate, doar la proza scurtă, Radu Albala, Ovidiu Constantinescu și Paul Alexandru Georgescu formează o triadă bucureșteană de naratori fantaști, care se disting prin fraza alertă, lucidă, cu observații acute. Primul dintre aceștia, fascinat de misterul feminității, îl are ca model declarat pe Mateiu Caragiale, povestirea reprezentativă fiind **Tuța**. Cel de-al doilea exploatează tema morții personificate (**Strada Infinitului numărul zero, Toboșarul** etc.), urmând unele formule de roman senzațional. Narațiunile lui Paul Alexandru Georgescu, între care se distinge ampla nuvelă **Casa Weber sau Ieșirea din noapte,** pornesc de la ocultism și de la intenția de redefinire a teoriei fantasticului.

Între operele altor autori, reținem, de la Olga Caba, nuvela **Istoria celor cincizeci de coți de pânză** (strigoiul răzbunător, într-un mediu de mahala

Scanned with OKEN Scanner

orădeană), de la Valentin Şerbu povestirea **Oglinzile** (un hamal constănţean se pierde în lumea oglinzii).

NOTE

OVIDIU CONSTANTINESCU

1. Ovidiu Constantinescu (1914-1993). Romane: **Sfârşit de spectacol**, 1969; **Oamenii ştiu se zâmbească**, 1946; **Menestrelii regelui Ludovic**, 1980; **Luna şi mânzul sălbatic**, 1982; **Toamna când se scutură castanii**, 1991; **Portrete de artişti**, 1984. **Nuvele Valse hésitation**, 1970, **Strada Infinitului**, 1974. Traducător din Jules Verne, Stendhal, Romain Rolland, Dostoievski, Colette, Repin, J.F.Cooper, Alejo Carpentier etc.
2. **Dicţionarul scriitorilor români, vol.I. A-C**, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, p. 650-652. Articol de Ioana Em. Petrescu.

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

1. Paul Alexandru Georgescu, n.1914, Craiova; hispanist; lucrări de specialitate: **Los estudios hispanicas en Rumania**, 1964; **Teatrul clasic spaniol**, 1967; **Arta narativă a lui Miguel Angel Asturias**, 1971; **Literatura hispano-americană în lumină sistemică**, 1979; **Valori hispanice în perspectivă românească**, 1986.
2 . Paul Alexandru Georgescu - **Casa Weber sau Ieşirea din noapte. Nuvele**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, **1982.**

RADU ALBALA

1. Radu Albala (1924-1994), iniţial avocat, alcătuieşte monografia **Antim Ivireanul şi vremea lui**, îngrijeşte ediţii traduce din prozatori clasici latini, Scarron, Casanova, Raymond Queneau etc.; scenarist şi comentator pentru documentarele **Bahus în România**, 1963; **În oraş la Bucureşti**, 1969 etc.
2. Radu Albala – **Desculţe. Trei povestiri**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984; conţine povestirile: **Tuţa, Tamar, Femeia de la miezul nopţii;** Radu Albala – **Făpturile paradisului (Desculţe vechi şi noi)**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987; conţine povestirile: **În deal, pe Militari, Tuţa** (reluată din volumul anterior), **Propyläen Kunstgeschichte, La Paleologu.** Radu Albala – **Femeia de la miezul nopţii şi alte povestiri desculţe**, Postfaţă de Radu Cosaşu, Bucureşti, Editura Litera,1994; conţine povestirile: **În deal, pe Militari, Tuţa, Tamar, Propyläen Kunstgeschichte, La Paleologu, Nişte cireşe, Sclava iubirii, Femeia de la miezul nopţii.**

IOAN GROŞAN

1. n. 1954, Satulung, jud. Maramureş; filologia absolvită la Cluj-Napoca, 1978; activează ca profesor şi redactor în Bucureşti.
2. Volumul **Caravana cinematografică** este compus din povestirile: **O dimineaţă minunată pentru proză scurtă, Insula, Caravana cinematografică, Marea amărăciune.** Volumul **Trenul de noapte** conţine povestirile: **Trenul de noapte, Adolescent, Spovedania, OZN-ul.** Au fost reeditate într-o singură ediţie, Ioan Groşan, **Povestiri alese.** Ediţie definitivă, Bucureşti, Colecţia "Proză scurtă", Editura Allfa, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL SUPRAREALIST ȘI ONIRIC

Scanned with OKEN Scanner

GELLU NAUM: omagiu Marii Mame

Pentru Gellu Naum, poetul suprarealist de referinţă al literaturii române (1), proza este premeditată, nu însă şi poezia (2). O preferă pe această din urmă, însă recunoaşte şi avantajele premeditării (3), în urma căreia au rezultat, în anii '40, o serie de volume în proză: **Medium** (1945), **Teribilul interzis** (1945), **Spectrul longevităţii – 122 de cadavre** (1946; în colaborare cu Virgil Teodorescu), **Castelul orbilor** (1946), iar, în anul 1985, romanul **Zenobia**, capodoperă a scriitorului.

Zenobia

REZUMAT

*Aflat într-un mediu lacustru izolat, poetul Naum cunoaşte, în casa domnului Sima, o fată pe care o numeşte Zenobia, care îi devine logodnică. Locuiesc împreună, într-o scobitură săpată în mal. În toiul iernii, Sima îl aduce la ei pe bătrânul Dragoş, care zace mereu nemişcat pe o masă. Primăvara pleacă toţi trei la Bucureşti, unde sunt găzduiţi de pictoriţa Maria, apoi se mută într-o mansardă din Piaţa Romană. Dragoş îi părăseşte, plecând cu "**Empedocle-copil**", Zenobia se angajează lucrătoare la un atelier, iar Naum scrie "**poheme**" sau reînnoadă relaţii sociale, rătăcind prin locurile cunoscute. El se lasă deseori cuprins de amintiri şi de disperare, dar logodnica îl încurajează. Socotind că şi-au terminat treburile la oraş, ei pleacă înapoi, Naum zăbovind în casa pustie a domnului Sima, unde îl întâlneşte pe Dragoş, alături de un tub albăstrui care este gata să-l aspire. Ajunge în cele din urmă acasă, unde Zenobia a albit aşteptându-l.*

Raportarea la un ritual neîntrerupt

Textul, constituit din şapte capitole, cu paragrafe numerotate, se caracterizează prin fragmentarism. Autorul se sustrage convenţiilor succesiunii narative. El se grăbeşte să păsăsească scena epică abia constituită, recurgând şi la procedeul, comic, al ticurilor verbale. Acestea afirmă inutilitatea detalierilor şi suprimă fraza, adeseori chiar la jumătatea ei: **"dar să lăsăm...", "şi aşa mai departe..."**.

Odată stabilite câteva situaţii epice generice – izolarea cuplului în sălbăticie, capcanele vieţii urbane, complicaţiile sufleteşti ale intelectualului – se divaghează, într-o nesfârşită experimentare şi luare la cunoştinţă a lumii, de unde aspectul fantezist al textului. Către jumătatea romanului, nici ordinea minimă a succesiunii de impresii fragmentare nu mai este menţinută, şi se recurge la un

Scanned with OKEN Scanner

monolog inform, apoi pur şi simplu la poem versificat, care încheie, după mai multe pagini, unul dintre capitole.

Intriga este de roman psihologic, şi constă în redefinirea coordonatelor existenţiale, de către bărbatul care îşi găseşte perechea. Relaxat, el îşi permite şi o retrospectivă a vieţii sale de până atunci.

Personajul principal, Naum, face parte din galeria intelectualilor care se autoanalizează, acuzând divorţul între conştiinţă şi existenţa faptică. Ca şi Unanian din **Cimitirul Buna-Vestire** de Tudor Arghezi, eroul a ales să fie un marginal, ca să-şi păstreze puritatea.

Perechea lui, Zenobia, poate fi înscrisă în rândul descoperirilor arheologice neolitice pe care le face Naum în jurul locuinţei. Ea este menită să concretizeze fantasma Marii Mame, prezentă şi în cultura preistorică Gumelniţa, amintită în text. Zenobia este **"martorul şi arbitrul existenţei"** protagonistului, care marchează **"prezenţa atotcuprinzătoare a unui principiu feminin".** Judecând lucrurile psihanalitic, se poate afirma că naraţiunea este o oscilaţie între atracţia spre necunoscut a eroului şi siguranţa pe care o oferă trupul feminin al Zenobiei. În orice caz, istoria de dragoste, cea mai importantă din cuprinsul romanului, are o desfăşurare ritualică. Viaţa eroinei ar fi chiar **"ritual neîntrerupt",** iar aventurile eroului, nenumărate şi atât de mărunte în fond, alcătuiesc un comportament perpetuu de curtenire a ei.

Protagonistul are şi un dublu, pe Dragoş, entitate cu statut ambiguu, între obiect de mobilier şi bătrân decrepit. Personajul este menit să ilustreze conceptul thanatic, ultima sa imagine, de asemenea fantastică, fiind de mascul de balenă, dormind lipit de burta, sau în burta unei femele gigantice. Ideea de neant se exprimă, cum era de aşteptat, prin imaginea acaparării într-un uriaş organism feminin.

Romanul prezintă o însemnată dimensiune eseistică, exprimând idei adeseori profunde, pentru care se renunţă, în mai multe rânduri, la surprizele continue ale naraţiunii suprarealiste. De asemenea, sunt inserate, la intervale variabile, câteva zeci de ştiri decupate din presă. Ele constituie un corpus de imagini divergente şi bizare, sugerând o ordine a lucrurilor ignorată.

Fantastic de sorginte animistă

Marcarea discrepanţelor din lume, şi mai ales a aceleia dintre creator şi lume, se face însă în primul rând prin invenţia de situaţii narative absurde. Imaginaţia, explozivă, reia în scene succesive acelaşi mecanism de interpretare suprarealistă a câte unui aspect al realului, care epuizează aproape instantaneu semnificaţia datelor obiective. Eroul este un refulat, care nu exprimă emoţia în acţiune, ci mai degrabă în paradoxuri. Se recunoaşte un automatism al radicalizării metaforice a evocării, pentru a-i sublinia efectul în conştiinţă.

Suprarealismul conduce permanent la hiperbolizarea fantastică, care nu tulbură decât momentan ordinea narativă. De aceea, de pildă, plimbarea perechii pe câmp nu se

Scanned with OKEN Scanner

face convențional, ci cu femeia plutind agățată de umărul bărbatului, care aleargă. Alte consecințe epice nu are acest moment, dar se subliniază patetismul stării de iubire, punându-se la contribuție simboluri, exact ca în poezie: umărul puternic (forța masculină), alergarea la întâmplare (dorința de libertate):

"Din când în când, în decursul rarelor noastre ieșiri din scorbură, alergam cu Zenobia pe câmp, ca să ne dezmorțim; de fapt eu alergam pentru că ea zbura, lipită de umărul meu".

Situația fantastică se creează mai mult prin scriitură decât prin structură. Împrejurările absurde traversate sunt determinate de limbajul suprarealist și poetic, mai mult decât de vreo strategie ficțională. Se recunoaște reflexul de poet de a sintetiza metaforic o situație sau o stare de spirit. Iată cum se poate semnala, personificând gongoric, sosirea toamnei:

"era în zodia bătrânilor îndrăgostiți și i-am văzut plutind pe deasupra noastră pe cei doi bătrâni uriași care, spre toamnă, acoperă cerul".

Motivul fantastic activ aici, cel al confuziei animat-inanimat, este dintre cele mai frecvente în textele avangardiste. El se află în legătură cu religiozitatea de tip animist, una dintre sursele de fantastic ale acestui text, care ne vorbește de **"ființa-furtună"**, de **"un Ritm dușmănos"**, de **"Spiritul-Femeie"**. Spirite agresive sunt, în această perspectivă primară, și foarfeca (**"foarfeca turbată care mi-a mușcat într-o bună zi degetele"**) și catarama (**"catarama curelei care mă izbea"**).

Stilul romanului este apropiat de cel al poeziei, atât de specific suprarealistă, a lui Gellu Naum. Pe lângă metaforism și violența paradoxului, reținem considerabila apetență pentru umor. Câteva replici sunt irezistibile, mai ales că latura comică nu diminuează rolul lor important în complexul de semnificații al operei. În fața Gerdei, personaj opac la cultură, Naum confirmă: **"da, doamnă, scriu de mă rup"**, e **"o infirmitate"**, **"din naștere"**, **"mă apucă așa"**. Rochia dăruită de Sima Zenobiei este **"putrezită... dar mai ține"**. Altădată, naratorul pune la colț școala, declarând: **"acolo mi-am făcut, scuză-mă, studiile"**. Umorul se înclină doar în fața lucidității exasperate menținute în text de conștiința unui poet care ține să parcurgă până la capăt experiența narațiunii literare.

După apariția romanului, prozele scurte publicate în 1945 și 1946 se află în situația exercițiilor epice care prefigurează sinteza. **Amintirea memoriei** are aceeași secvențialitate, iar **Medium** același erou rătăcitor ca în roman. În **Albul osului** este prezent motivul femeii iubite, care schimbă soarta unui bărbat. **Castelul orbilor** pare, în multe aspecte, o oglindă a romanului, în limitele posibilităților de tinerețe ale autorului. Pentru prima dată apare aici personajul Zenobia, ca și imaginea Marii Mame. Se mai vorbește însă și de **"marea responsabilitate a masculinității"**. Volumul din 1970, **Poetizați, poetizați...**, reprezintă o selecție din aceste proze, iar cel din 1996, **Întrebătorul**, o reproducere a întregii opere ficționale a lui Gellu Naum, inclusiv a romanului **Zenobia.**

Scanned with OKEN Scanner

VINTILĂ IVĂNCEANU: denunțarea rombului totalitar

Considerat copilul teribil al mișcării onirice, Vintilă Ivănceanu (1) s-a afirmat mai întâi în poezie, prin parodierea locului comun clasic și prin imagini paradoxale. În primul său volum de proză, **Până la dispariție** (1968), mesajul protestatar, la adresa politicii oficiale, este abia acoperit de procedeele fantastice.

Până la dispariție

REZUMAT

Pete negre romboidale coboară din cer și atacă oamenii. Morții sunt aruncați în șanțuri și cei vii își verifică puștile. De frică, poștașul Ion Dragalina vrea să fugă, dar este închis și torturat, cerându-i-se numele conspirativ. I se îndeplinește dorința de a evada și se metamorfozează în izvor. Este capturat pe câmp, roți de nichel îl împing pe mare, unde este abandonat.

Primul tablou al cărții este și cel mai zguduitor. Detalii ale unei agresiuni de sorginte cosmică asupra comunității se succed, în fraze febrile. Fenomenul determină o intoleranță interumană accentuată, exprimată tot mai mult în imagini irațională.

Punctul de vedere din care se face percepția favorizează, în mod modern, subiectivitatea expunerii. El este cel al unui narator intradiegetic, a cărui conștiință este bulversată. După viziunea apocaliptică inițială, sunt urmate regulile unei narațiuni despre prizonieratul politic. Se persiflează, cu acest prilej, romanul oficial cu ilegaliști și proza sovietică cu eroi de război. Diversele ipostaze ale eroului sugerează, prin violența imaginativă, starea sa extremă de suferință. Privind în ansamblu, poetica fantastică urmată este clasică, în sensul că, pentru tot șirul de situații fantastic evocate, se menține o alternativă rațională. Ea este aceea a proiecției compensatorii, ținând de delirul omului claustrat și ținut sub tortură.

Largile posibilități narative care se deschid prin această tehnică sunt utilizate cu îndrăzneală. De pildă, capitolul al III-lea înscenează o rediscutare a primelor două, în cadrul unei lecții coordonate de Ion Dragalina. Elevii denunță calitatea estetică a romanului, mimând judecata critică oficială (**"naturalismul grețos", "insultând legile moralei și ale pudorii", "concepție filozofică desuetă", "când știința a dovedit că..."**). De fapt, discuția, care condamnă obtuzitatea în același mod în care o fac notele de subsol ale **Țiganiadei** lui Ion Budai-Deleanu, reprezintă un prilej de a sublinia tocmai intenția ideologică a romanului.

Caleidoscopul de ipostaze ale personajului, cu repere din diverse timpuri și spații, este o metaforă a libertății. Imaginea fantastică este regula aici: **"izvor de**

Scanned with OKEN Scanner

acid sulfuric", "case părăginite, nu mai înalte decât un câine", "*eu* în mai multe variante", "oamenii cu urechile umplute de nichel" etc. Se opune acestui sistem imagistic cel al rombului, simbol atotputernic, uşor de echivalat cu steaua comunistă. În acest registru, elementele la care se face apel sunt coşmareşti.

Verbiajul năucitor se explică şi prin intenţia de a înşela vigilenţa cenzurii. Detalierea efectelor anatomice şi fiziologice ale torturării anunţă tehnicile cărtăresciene de insolitare, prin expunerea unor limbaje strict specializate.

Redimensionarea în sens absurd a situaţiilor constituie procedeul narativ tipic. Punctul culminant al naraţiunii, evadarea lui Ion Dragalina, se realizează astfel:

"Deţinutul evadase cam tot atunci. Câinii miroseau nedumeriţi urmele din faţa izvorului. Câinii miroseau inconştienţi apa. Stratagema mea izbutise. Izvorul eram eu. Mă particularizasem sub forma apei. Susuram cu o sentimentală inocenţă. Câinii beau din mine."

Milorad de Bouteille

Mai fantezist, cu un militantism vizând mai mult domeniul estetic, este conţinutul volumului următor de proză, **Milorad de Bouteille** (1970).

REZUMAT

Naratorul, care stă într-o cameră de hotel, este vizitat de primul dintre personajele pe care le descrie, Dorothea, mama lui Milorad de Bouteille, vampir şi ucigaş în serie, care îl sărută. Helgo-lupul, strămoşul lui Milorad, a ucis la rândul său nenumăraţi oameni şi lupi, însă strănepotul său, Nevermoor, se înţeleptşte şi moare căutând piatra filozofală. Iniţiază şi pe fiul său Milorad, care ţine discursuri despre tarot, apoi dispare de acasă, şi este semnalat, din când în când, la intervale de sute de ani. Se oferă o antologie a operelor în proză ale acestuia.

Titlurile ***Existenţa*** şi ***Opere alese*** delimitează cele două părţi ale naraţiunii, aceea romanescă şi grupajul de 53 de proze scurte, de orientare onirico-fantastică. Prima parte, organizată în patru capitole, cuprinde expunerea succesivă a câtorva caracterizări de personaj, prin parafrazarea unor modele epice de cronică, istorie doctă, naraţiune legendară. Mama, tatăl, străbunul întemeietor al neamului şi Milorad sunt portretizaţi, pornindu-se de la câte un motiv fantastic clasic. Dorothea este vampir feminin, **"criminală-sadică-magico-levitaţionistă"**. Nevermoor, alchimist erudit, care moare cercetând piatra filozofală, Helgo-lupul, fioros licantrop, în timp ce Milorad reprezintă o ipostază a motivului jidovului rătăcitor.

Faptele evocate sunt de o rară violenţă, cu nimic diminuat de viziunile fantastice onirice, unele părând desprinse din opera lui Victor Brauner:

"...încet, Cap-de-Lup se descoperi. O sferă de cristal străvezie, plină cu apă, şi în apă, înotând vertical, un peştişor albastru, iată cum se înfăţişa capul ilustrului cavaler."

Scanned with OKEN Scanner

Din proza fantastică tradițională este preluat motivul studiului doct despre vampiri. Reluarea unor stranii formule alchimice este prilej de delir lexical asociativ, alăturându-se sintagme precum: **"urechile amantelor", "contacte cu îngerii", "oul lui Columb", "acid de franbarelită".**

Același radicalism suprarealist oferă un extraordinar caz de deconstrucție frastică, determinat de imitația fonetică dusă până la hipnoză:

"Luat de avânt, calul lui Leupo galopă mai departe, cărând trupul stăpânului său mort, cu carotida străpunsă adânc. Cap-de-Lup își șterse lancea de niște torn, al treilea ata Sir Kent de Arlekent lua de avî galo car tru stop cu caroti ad, al po sir Fenster de Lungby galo lua stop caroti strîp, al ci a Sir Lucoid de Schellah: lu stă car mo, d șa sir Gamb de Pytoen strop gol..."

SINTEZĂ

Proza lui Vintilă Ivănceanu este o vehementă clamare a libertății. Atitudinile negatoare, la adresa epicii tradiționale, sunt parțial compensate de inițiative proprii, efectuate de pe poziții onirice și avangardiste în general. Cele două decenii de interdicție oficială a autorului au privat literatura română de referința la texte comparabile cu cele mai îndrăznețe experiențe estetice de la nivelul anului 2000.

Fantasticul suprarealist și oniric. Observații finale

Fantasticul de această factură se distinge prin violența situațiilor și cruzimea imaginilor. Terifiantul, ca ipostază clasică a fantasticului, a găsit o formulă de perpetuare cu ajutorului iraționalului suprarealist. De pildă, această direcție este singura în care motivul vampirului mai are un rol semnificativ. Violențele sunt însă izbucniri de moment, situațiile fantastice nu sunt pregătite și nu este urmată o strategie de alunecare lentă de la veridic la straniu și apoi la irațional. Multe situații de acest tip sunt destinate interpretării metaforice. Și în prozele fantastice, poetica suprarealistă se distinge prin tactica de a scandaliza și a menține în stare de șoc imaginația cititorului.

Un discurs fantastic suprarealist și oniric se recunoaște în primul rând în textele aparținând oniricilor, grupați, către anul 1970, în jurul revistei *Amfiteatru*. Mișcarea onirică este considerată al treilea moment important al avangardismului românesc, după cel interbelic și cel imediat postbelic.

Începând încă din anul 1959 a elaborat câteva narațiuni fantastice, incluse în volumele **Exerciții** (1966), **Frig** (1967), **Așteptare** (1972) cel mai important teoretician al grupării, Dumitru Țepeneag. Urmărindu-se o realitate analogă visului, însă fără dicteu automat suprarealist, sunt schițate sunt câteva situații halucinante – o femeie cu cap de capră, navigație cu barca de hârtie pe un lac de sânge. Alte câteva sunt studiate, după model kafkian.

În scurta sa carieră literară, curmată prin plecarea din țară, a practicat romanul și copilul teribil al grupării onirice, Vintilă Ivănceanu. Textele **Până la**

Scanned with OKEN Scanner

dispariție (1968) și **Milorad de Bouteille** (1970) se disting prin persiflarea, de nuanță absurdă, a prozei oficiale cu eroi comuniști și, respectiv, cu eroi legendari ai istoriei. Maniera celui de-al doilea volum este mai fantezistă.

Gellu Naum reprezintă un caz aparte. Acesta aderă la grupul oniricilor, fără a renunța la nota sa suprarealistă distinctă. Prozele publicate în volumul **Poetizați, poetizați...** din 1970 fuseseră elaborate în deceniul al IV-lea. La mai bine de un deceniu după dizolvarea grupului, scriitorul lansează romanul **Zenobia** (1985), omagiu adus feminității, în imagini lirice și paradoxale.

În anii '80, texte fantastice în care se recunosc mai multe dintre procedeele literaturii absurdului elaborează și Gheorghe Schwartz (vol. **Paranoia Schwartz**) sau George Cușnarencu.

NOTE

GELLU NAUM

1. Gellu Naum, 1915-2003, București. Licență în Filosofie, București, 1937, studii de doctorat la Sorbona, mobilizat ca ofițer între 1940-1945. Poet, traducător, dramaturg, prozator. Volume de versuri: **Drumețul incendiar,** 1936, **Libertatea de a dormi pe o frunte,** 1937, **Vasco de Gama,** 1940, **Culuarul somnului,** 1944, **Poeme alese,** 1970, **Copacul-animal,** 1971, **Tatăl meu obosit,** 1972, **Descrierea turnului,** 1975, **Malul albastru,** 1990, **Fața și suprafața,** 1994.
2. *"Datorită pesemne structurii mele intime, cristalizarea lentă a prozei nu m-a atras niciodată prea mult. În plus, poezia (înțeleasă înainte de orice ca mod de viață), mi-a anihilat a priori avantajele oricărei premeditări"*, în *Către cititor,* postfața autorului la volumul **Poetizați, poetizați...,** București, Editura Eminescu, 1970, p. 233.
3. cf. nota 2.

VINTILĂ IVĂNCEANU

1. Vintilă Ivănceanu, n. 1940, București. Studii universitare de contabilitate, încheiate în 1966. Face parte din grupul oniricilor de la revista *Amfiteatru.* Se stabilește în afara țării, la Viena, în 1970, activând ca dramaturg. Lirică: **Cinste specială,** 1967, **Versuri,** 1969. Proză pentru copii: **Vulcaloborgul și frumoasa Belepongă.**

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL PARABOLIC ȘI SATIRIC

Scanned with OKEN Scanner

ANA BLANDIANA: efuziuni lirice și vizionarism satiric

Ana Blandiana (1) s-a afirmat, în cadrul generației de poeți a anilor '60, prin capacitatea de a medita asupra condiției umane, subliniind în același timp drama lucidității. Cele două cărți cuprinzând proză ficțională, **Cele patru anotimpuri** (1977) și **Proiecte de trecut** (1982) pe care autoarea le propune (2), la mai bine de un deceniu de la debut, vizează, într-un mod mai mult sau mai puțin voalat, problematica lipsei de libertate și de securitate dintr-un regim dictatorial.

Insecuritatea celor patru anotimpuri

Cele patru anotimpuri reprezintă un text unitar, structurat pe ideea clasică a urmăririi ciclului anotimpurilor. El conține patru capitole: **Capela cu fluturi (Iarna), Dragi sperietori (Primăvara), Orașul topit (Vara), Amintiri din copilărie (Toamna)**. Intenția este de a reflecta interiorizarea fenomenelor cosmice, din punctul de vedere al unui narator angoasat de contemporaneitate.

Prezentării unor împrejurări generatoare de stres ale vieții urbane i se adaugă viziuni plastice, care intermediază descărcările emotive ale eroinei. Un model al anotimpurilor se creează la nivel metaforic, fapt explicabil printr-o îndelungată practică lirică anterioară. Biserica pustie năpădită de fluturi, iarna, părând a rezulta ființe mixte între fluturi și sfinți; câmpia cotropită de sperietori implorate să plece, primăvara; orașul care se preschimbă într-o magmă vâscoasă, vara; întoarcerea în livada cu gutui a copilăriei, printr-o spărtură dintr-un depozit de cărți, toamna constituie cele patru repere centrale ale echivalărilor imagistice realizate.

Situațiile fantastice se creează în efortul de a integra narativ cadrele vizionare. În momentul hibernal, neverosimilii fluturi din biserică organizează o paradă, fac mișcări lascive și își privesc în ochi unicul spectator:

"Se roteau în jurul meu, ca într-un manej aerian, ca la o paradă, cu evidenta intenție de a le privi și admira. (...) Exista în mișcarea lor ceva profund senzual, lasciv, care-mi trecea fiori reci pe ceafă și făcea să-mi tremure genunchii. Cred că am descoperit asta în clipa în care am întâlnit ochii primului dintre ei și apoi pe ai celui de-al doilea și apoi când mi-am dat seama că mă priveau cu toții – cred că nici nu știam până atunci că fluturii au ochi – într-un fel atât de direct, încât mi s-a făcut rușine, am închis

Scanned with OKEN Scanner

pleoapele, smulgându-mă fantasticei priveliști, și mi-am amintit că sunt într-o biserică."

Calamitatea invaziei de fluturi este anunțată unui bătrân, care are o replică enigmatică: **"de-ar fi numai asta..."**. În lipsa reacției mobilizatoare așteptate, se intră într-un restaurant, unde vestea nu este luată în seamă, apoi se ajunge într-o sală de spectacol. Baletul care se desfășoară pe scenă imită comportamentul fluturilor din biserică, culorile lor; îngrozită, eroina iese în ninsoarea tot mai abundentă; bătrânul doarme pe o bancă din parc, trei tineri se aruncă în zăpada pufoasă, conturând cruci și afirmând că seamănă cu fluturii. Acasă, pisica ține în gură un imens fluture, colorat în albastru și negru.

Se caută astfel a se rezolva epic, în etape, puternica imagine onirică, realizându-se și o convergență a reperelor simbolice, aparent facile, puse în joc – fluturii, crucea, albul zăpezii. Sensul lor însumat este enigmatic. El trebuie pus în legătură cu fenomenul fantastic produs - diseminarea obscură în conștiințe a invaziei fluturilor. Deoarece invazia se manifestă mai întâi în biserică, fantasticul accentuează aici imposibilitatea unei societăți bolnave de a reacționa în fața unui mesaj sacru.

În **Dragi sperietori (Primăvara)** incipitul și finalul sunt ale unui discurs adresat, la persoana a II-a. Reluată de mai multe ori, formula **"dragi sperietori"** devine o modalitate antifrastică de a face trimitere la reprezentanții regimului opresiv. Sperietorile sunt implorate să nu împiedice priveliștea câmpului și a orizontului, la care s-a ajuns cu greu, prin străbaterea orașului până dincolo de ultimele blocuri. De data aceasta, fantasticul pornește nu de la un spectacol imagistic, ci de la specificul miracol al primăverii, la care eroina participă, de la început:

"M-am trezit mai obosită decât mă culcasem, ca și cum, în cursul nopții, trupul meu ar fi avut de suportat el singur efortul istovitor al trecerii de la un anotimp la altul".

Situațiile fantastice se multiplică pe un alt drum, acela către exteriorul orașului (motivul căutării marginilor unui oraș-închisoare revine în proza Anei Blandiana). Pentru a ilustra ideea regenerării naturii, primul reper este piața, evocată antitetic, în aspectul de iarnă și cel de primăvară, utilizându-se personificarea legumelor și a fructelor. Pe străzi, un blond înalt și seducător o urmărește pe eroină, care îl mustră din ochi și atunci blondul face gestul de a se agăța de un tramvai, dar se ține cu mâna de aer, fiind totuși târât de vehicul; se asistă la o ceremonie funebră, între blocuri gigantice; capete de copii cresc din pământ, și eroina intră în discuție cu ei, afirmându-se că așa apar de fapt oamenii, explicația cu mama care face copii este de poveste. Totul crește în jur, copii, ierburi și blocuri, la concurență, hiperbola creșterii rezumând anotimpul.

Tot printr-o hiperbolă fantastică este exprimată și teroare de caniculă, în povestirea consacrată verii, **Orașul topit**. Se respectă gradarea clasică a progresiei către supranatural, începând cu soarele care se dedublează, răsărind din mare –

Scanned with OKEN Scanner

momentul descriptiv al aurorei este tratat pe câteva pagini. Oraşul de la ţărmul mării se topeşte, prefăcut în magmă neagră, cleioasă, pe parcursul unei singure zile. Primul semn de lichefiere îl dau cărţile din bibliotecă, care se lipesc unele de altele şi devin **"o stranie masă vâscoasă, supusă legilor care acţionează asupra fluidelor"**. Ca în atâtea alte cazuri, fantasticul invadează lumea prin intermediul universului livresc.

În **Amintiri din copilărie (Toamna),** aspectul considerat reprezentativ pentru toamnă este o zi de noiembrie, palid însorită, luminând o altă periferie urbană, unde eroina este adusă pentru a îndeplini o misiune administrativă la un depozit de cărţi. Misiunea este ratată, în schimb ea îşi regăseşte copilăria, prin pătrunderea inexplicabilă în livada de gutui pierdută în amintire. S-a ajuns acolo prin deschizătura din spatele unui raft de cărţi din straniul depozit, devenit un labirint din care ieşirea nu mai era posibilă. Naraţiunea cuprinde aluzii la acte politice dintre cele mai reprobabile. Cu toate că acum prezente întregi pe rafturi, cărţile depozitului sunt acelea arse în copilărie de tatăl naratoarei, pentru a se conforma decretelor vremii.

Proiecte de trecut – subterfugii ale retoricii antitotalitare

Temele discursului protestatar nu mai sunt subordonate, în volumul **Proiecte de trecut (1),** unei structuri lirice, ci, în mod invers, îşi selectează ele modalităţile lirico-fantastice adecvate. Dominante sunt şi în aceste nuvele descrierea, monologul, evocarea plină de reverie. Ieşirea de pe teritoriul atât de generos al percepţiei poetice nu se face fără piedici, şi de aceea câteva dintre cele unsprezece piese ale cărţii sunt exerciţii stilistice.

Nu toate dintre ele vizează fantasticul. **Gimnastica de seară** tratează motivul, specific literaturii SF, al extraterestrului camuflat printre oameni. Satirizarea se produce prin metoda clasică, cunoscută de la Swift sau Montesquieu, a străinului contemplând instituţiile sociale. **Reportaj**, ca şi **Proiecte de trecut**, urmează stilul reportajului literar, îmbogăţit, după modelul Geo Bogza, la modul liric, pentru a prezenta, în mod curajos pentru epocă, aspecte ale vieţii unor deţinuţi şi deportaţi politic.

Având aceeaşi tematică, **Lecţia de teatru** recurge la o încheiere ambiguă, tipică textului fantastic, care se explică prin necesitatea de a ocoli cenzura. Un bătrân organizează, înaintea morţii, pentru fiul fostului său tovarăş de detenţie, care este actor şi îl vizitează, o reprezentaţie de teatru popular, cu un diavol şi un înger, cel din urmă identificat cu gardianul, al doilea aducând argumente de salvare a sufletului printr-un **"recitativ"** în care aminteşte suferinţele îndurate în închisoare pe nedrept. Încheierea constă în relativizarea evocării, care ar forma conţinutul unui vis care **"nu părea să se mai termine"**.

Caracter de exerciţiu au, în domeniul propriu-zis fantastic, şi textele **O rană schematică**, **Rochia de înger** şi **Cel visat**. Ultimele naraţiuni se constituie din monologuri având conţinut oniric, al doilea cu o mai dezvoltată dimensiune

Scanned with OKEN Scanner

ideologică – el susține teza că visul este ființă și comandă acțiunile omenești. Primul text citat folosește metoda insolitării punctului de vedere asupra societății, prin expunerea cugetărilor unui delfin muribund, care a eșuat pe plajă. Rana lui, și el însuși, par vilegiaturiștilor iritați de priveliște imitații de prost gust:

"- O rană cât se poate de schematică, făcută cu vopsele ordinare, dar violente, ca să se vadă – răspunse contrariată, cu un fel de isterie, vocea mereu mai iritată a celui care susținea originea industrială a delfinului (...).

- Dar, tăticule, este o rană adevărată, uite, a curs și sânge, este un delfin adevărat, strigă disperat în fața lipsei de credibilitate a evidenței, gata să izbucnească în plâns, copilul."

Această scurtă parabolă de deschidere previne că volumul are în vedere degradarea conștiinței colective, denunțată a fi încetat să mai facă diferența între lucrurile autentice și acelea contrafăcute.

Biserica fantomă reprezintă un text exemplar, cu o considerabilă dimensiune metaficțională. Intriga pornește de la un aspect neobișnuit de istorie locală, și anume intenția iobagilor de la Subpiatră, din Munții Bihorului, de a strămuta în satul lor, lipsit de dreptul de a avea lăcaș de cult, vechea bisericuță din satul de țărani liberi Lugoșu de Jos.

Datele care afirmă realizarea strămutării sunt însă infirmate de legendă, a cărei expunere ocupă cea mai mare parte din text. Conform acesteia, biserica a fost luată de ape, la trecerea peste râul Criș, și a plutit, ca o corabie, până în Deltă. Se prezintă, ca **"ultim episod"**, o întâlnire cu lăcașul, cu voci cântând înăuntru, cu o velă uriașă care o face să înainteze în sus pe fluviu etc., oferindu-se astfel un sfârșit de tip fantastic aventurii. Ultimele rânduri revin însă la afirmația că biserica a ajuns în sat, pe amplasamentul dorit. Eroul narator își contrazice propria relatare, de vreme ce anterior a făcut descrierea întâlnirii cu biserica fantomatică, cu amănunte teribil de exacte:

"Acolo unde priveliștea se termina ca să înceapă visarea se desena pe cer și pe apă o biserică. Conturul ei îmi era atât de cunoscut încât în prima clipă nu m-am mirat și nu m-am speriat, ci, inconștientă, am trecut cu ochii mai departe, căutând. Abia în secunda următoare mi-a trecut prin cap că biserica aceea din Munții Apuseni, cu pridvor și turlă nesfârșit de subțire, nu avea ce căuta acolo, la gurile Dunării, clătinată de briza dimineții pe mare."

Propensiunea ideologică este, în acest text care încheie volumul, maximă. Fraze precum **"realitatea însăși își lărgește câteodată cu aroganță hotarele", "zonele încărcate rămân – pentru ani, decenii și chiar secole întregi – ambigue, de o apartenență incertă", "realitatea și irealitatea coexistă, paralel, independent...." "amestecul lor e reciproc revelator"**, formează conținutul unui straniu prolog fantasticologic. Poetica propusă nu se construiește pe ideea de teroare, ci pe aceea de alteritate. Fantasticul și realul ar fi două dimensiuni ale existenței care își dispută uneori situațiile cu un regim ambiguu. Călătoria bisericii

Scanned with OKEN Scanner

din Subpiatră, care este **"element obiectiv ajuns în irealitate"**, reprezintă un asemenea caz şi realizează un **"serial al confuziei dintre posibil şi imposibil"**. Rezultatul este sporirea în semnificaţii a amândurora.

Instanţa auctorială îndeplineşte rolul de element de legătură între două ordini narative. Călătoria pe ape este doar o prelungire în legendă a drumului. Inventarea amănuntelor epice halucinant de exacte ale unei călătorii imposibile şi mai ales asumarea deschisă a rolului de narator necreditabil sunt moduri de a sublinia importanţa legendei pentru universul spiritual. Textul este întrucâtva tezist, în sensul că precizările iniţiale de regim narativ servesc drept punct de plecare în construirea ficţiunii – încă o dovadă că fantasticul literaturii române este adaptat unui mediu livresc. A accepta deopotrivă seducţia speculaţiei teoretice şi a naraţiunii fantastice impune o atitudine modernă în faţa textului. Efectul nu este distrugerea coerenţei narative, ci accentuarea ambiguităţii necesare unui text fantastic.

Nuvelele **Imitaţie de coşmar, La ţară** şi **Zburătoare de consum** cuprind procedee ale fantasticului, într-o curajoasă retorică antitotalitară.

În **Imitaţie de coşmar** se construieşte o alegorie a dictaturii. După ce a cumpărat delicatese greu de procurat, într-o băcănie de la marginea oraşului, unde domneşte o abundenţă inexplicabilă, naratoarea este prinsă de braţ de o brută alcoolizată, care a blocat ieşirea. Vorbeşte incoerent, înjură, iar imobilizarea nu pare a avea nici un motiv. După tortura morală de a constata pasivitatea trecătorilor, implorăţi să intervină, eroina apucă la rândul ei de braţ pe unul dintre ei, un **"intelectual"**, care nu crede că are de a face cu scriitoarea Ana Blandiana. După ce şi-a deconspirat numele, naratoarea constată că este liberă. Beţivul pare, la rândul său, să fi fost ţinut de braţ de altcineva.

Pretinsa trezire finală din vis este un mod de a sublinia trăirile coşmareşti. Apucarea de braţ reprezintă gestul obsesiv care simbolizează teroarea care domneşte în societate. Chiar dacă a scăpat de agresor, eroina nu se simte liberă:

"O clipă avui impulsul să mă întorc şi să fug, dovedindu-mi astfel că sunt într-adevăr liberă, în clipa următoare însă îmi dădui seama că nu voi mai putea fi niciodată liberă, dacă nu voi fi în stare să-mi explic de ce, pe durata acelui coşmar, nu am fost. Şi mă oprii."

Modalitatea fantasticului oniric devine tactică de literatură de rezistenţă şi subterfugiu, pentru a putea justifica textul în faţa cenzurii.

La ţară

Un alt subterfugiu final, cel al delirului atribuit unei turiste căzute în troiene pe munte, este utilizat în nuvela **La ţară**. Într-o vizită la casă părăsită a bunicilor, naratoarea este capturată de bătrâni, unicii locuitori rămaşi în localitate, şi închisă într-un pătul de porumb, pentru a avea în satul lor un om tânăr. Evadarea este lesnicioasă, după care eroina urcă în turla bisericii şi se agaţă de

Scanned with OKEN Scanner

frânghiile clopotelor, în timp ce scândurile se rup sub picioare. Disperata semnalare sonoră are consecinţe supranaturale - înălţarea din clopotniţă şi îndepărtarea de pământ.

Situaţiile iraţionale de tip kafkian, ulterior expresionist-oniric, sunt dublate de un imagism complex. Monologul auctorial, elaborat cu o doză de pedanterie, capătă, pe alocuri, accente delirante. În locul invenţiei epice se preferă descrierea multiplelor faţete ale absurdului care sunt pe cale să cotropească satul pustiu. Tehnica metaforei vizuale şocante a fost preluată de scriitoare din cinematografie. Cea mai teribilă dintre ele este aceea a mormanelor de boabe abandonate şi devenite parte a unui lanţ trofic infernal:

"Şi nu numai animalele, insectele şi păsările devorau porumbul, ci şi porumbul părea să devore (sic!) animalele şi insectele (...) şi asta mereu, fără încetare, fără odihnă, într-o fierbere murdară şi colorată, într-o foire, într-o viermuială, într-o colcăială dezgustătoare, promiscuă, dar nu lipsită de o anume paradoxală măreţie a vieţii care continuă să fie oricum, oricând, oriunde, orice."

Zburătoare de consum

Nuvela **Zburătoare de consum** constituie, de asemenea, o satiră realizată cu implicarea iraţionalului. Se urmăreşte un obiect fantastic bine definit, şi anume îngerii apăruţi din ouă. Este respectată reţeta alunecării treptate către bizar şi supranatural, iar prolepsa retorică de la început reprezintă un clişeu al povestirilor senzaţionale, după modelul E.A. Poe:

"Când, hotărâtă să ia măsuri proprii de aprovizionare, Doamna L. s-a hotărât să ţină o cloşcă pe balcon, nu a bănuit nici ce greu îi va fi să-şi pună ideea în aplicare, nici la ce neaşteptate şi aiuritoare consecinţe va duce îndeplinirea unei asemenea idei."

Fraza următoare instituie dimensiunea satirică: profesoara universitară de... ateism ştiinţific, propagatoare deci a ideologiei oficiale, suferă de malnutriţie. De aceea, bate satele din jurul Bucureştiului, însă ţăranii se leapădă de ideea că ar avea cloşti, şi chiar de **"amintirea vremii când încă o mai aveau"** (sarcasm la adresa aberantei politici agricole). Eroina reuşeşte să închirieze **"la suprapreţ"** o cloşcă, nu poate face însă rost şi de ouă şi este gata să dea pasărea înapoi. Primul moment fantastic intervine aici şi are, în economia textului, rolul cunoscut, de factor dinamizator al acţiunii: un bătrân straniu, care îi cunoaşte inexplicabil intenţiile, îi aduce douăsprezece ouă **"superbe, aproape luminoase, şi care, privite în lumină, lăsau să se mişte în interiorul lor translucid un miez intens argintiu, ca un mercur neliniştit, gata să se rostogolească în afară."**

Dimensiunea fantastică este limitată astfel la surprinderea momentelor atipice ale incubaţiei. Faptul că este adus în atenţie un subiect atât de domestic facilitează dezvoltarea satirei. De asemenea, acest sens satiric are de câştigat prin suprapunerea explicită a rolului narativ de victimă al găinii şi al profesoarei:

Scanned with OKEN Scanner

"Doi dintre ei stăteau agățați de sârma ușii după care aruncase cloșca și încercau să o atingă întinzând cât puteau brațele prin ochiurile de metal. Aceasta se retrăsese în cel mai îndepărtat colț, țipând ca din gură de șarpe, înspăimântată cu evidență, dar într-un mod comic, care nu reușea să declanșeze compătimire, ci batjocura privitorului. "Deși ar trebui să fiu solidară cu ea", se gândi zâmbind fără să vrea Doamna L."

Procedeul minimalizării reacției în fața supranaturalului este preluat din **Metamorfoza** lui Kafka. Ca și acolo, este descris efortul de coabitare cu ființe irațională, prin care profesoara de ateism este nevoită să accepte, implicit, ideologia contrară aceleia pe care o susține. Toată fervoarea retorică se consumă în voluptatea de a expune o situație existențială contrarie aceleia admise de eroină. Momentul radical fantastic al textului, și anume ecloziunea din fantasticele ouă a unor îngeri, acoperă nu mai puțin de 6 pagini! O prelucrare fantastică a motivului blagian al îngerilor încarnați a condus la un veritabil denunț al materialismului.

Ca și în alte situații, descriptivismul face ca narațiunea să se detensioneze. Nu se valorifică îndeajuns potențialul situației fantastice create cu atâta minuție. Acțiunea este suspendată în momentul, nedus până la capăt, al primei apariții publice a lor, în consiliul profesoral în cadrul căruia, simțindu-se depășită de situație, i-a prezentat profesoara. Arghezi, tratând, în **Cimitirul Buna-Vestire**, un alt motiv transcendent, învierea morților, avusese răbdarea de a face mai multă aplicație epică.

SINTEZĂ

Scriitoarea face apel la narațiunea fantastică pentru a ieși din regimul miraculos al imagisticii. De cele mai multe ori, momentul irațional este marcat printr-o amplă frazare, de un deosebit patetism. Fapt comun autorilor consacrați prin lirică, imagismul textelor este luxuriant. Prin utilizarea unor procedee specifice poeziei se acoperă mesajul contestatar al textelor, mai ales în cazul primului dintre volume.

Există o continuitate tematică între cele două apariții editoriale. De pildă, se menține insolitarea punctului de vedere asupra societății, prin investirea cu funcții narative și ideologice a unor actanți non-umani – delfin, extraterestru, fluturi, sperietori. Motivul îngerului, ca **"ființă căzută între lumi"** convertește în plan fantastic un conținut al textului miraculos. Asupra obiectului supranatural se înregistrează gesturi de violență – fluturele ars, în **Capela cu fluturi**, îngerul mâncat, în vis, în **Zburătoare de consum**. Nuvelele urmează o traiectorie specifică. Ele propun imagini irațională, puternice și savant elaborate, de unde ideea permanentă a sensului lor alegoric. Din aceste imagini decurg situațiile epice, fantasticul nefiind, adesea, decât fantazare. Prelungind și detaliind viziuni precum acelea amintite, narațiunea este deseori insuficient de tensionată. Se practică finalul convențional, în sensul negării formale a lumii fantastice, prin atribuirea ei unei stări febrile, unui delir, unui vis care **"părea să nu se mai**

Scanned with OKEN Scanner

termine". Această relativizare a lumii narative se justifică prin necesitatea de a acoperi virulența conținutului satiric al textului.

Manifestarea lucidității în actul creației, constantă a scrisului Anei Blandiana, este dusă, în unele pasaje, până la procedee rafinate de metaliteratură. Prin pozițiile teoretice afirmate, discursul fantastic pare controlat, riscându-se, pe de altă parte, a se crea impresia unui vizionarism jucat, elaborat la rece.

Scanned with OKEN Scanner

DAN STANCA: romanul fantastic cu teză

Dan Stanca **(1)** este singurul scriitor român de la cumpăna dintre milenii care produce în serie romane fantastice. El caută să asocieze acestui tip narativ eseistica, observația socială precum şi o ideologie politică promovată într-un mod deosebit de tenace. Romanul **Morminte străvezii** (1999) beneficiază de experiența a cel puțin opt apariții editoriale anterioare de aceeaşi factură.

Morminte străvezii

REZUMAT

Roxana, critic de artă, a plecat în Canada împreună cu soțul, însă păstrează legătura cu fostul coleg şi prieten, Horia Cantacuzino, de la care primeşte veşti fascinante. El se căsătoreşte cu Elisabeta Smeianu, schizofrenă, la îndemnurile fostului amant al acesteia, ginecologul ajuns afacerist Viorel Untaru. Elisabeta scoate din trupul ei figurine bizare, ca dovezi ale întrupării îngerilor pe pământ; hainele îi plutesc prin biserică, pe deasupra altarului. Răpit tot mai mult de extaze, Horia tulbură prima liturghie oficiată la Catedrala Mântuirii Neamului. El este izolat într-un sanatoriu, însă îi cresc ochi pe trup şi face străvezii mormintele, dezvăluind situația din lumea de dincolo. În acest timp, Elisabeta şi copilul ei dansează pe antenele de pe blocuri.

Construcția textului este stângace. Roxana are rolul de personaj-reflector, dar modul de a intra în contact cu planul narativ principal este greoi – prin scrisori şi prin mărturiile altui personaj-reflector, medicul Bălan, care soseşte din România pentru a rezuma aventurile lui Horia.

La rândul său, intriga este puțin verosimilă. În spatele căsătoriei pusă la cale de către afaceristul Viorel Untaru se află voința acestuia de a distruge respectul în valorile religiei naționale, pe care Horia, **"tradiționalist"** şi **"mistic"**, le apără. Mefistofelic, Untaru scontează să dea **"o lovitură de ordin spiritual sau, mai degrabă, contraspiritual"**, prin ruina sufletului plasticianului în oroarea schizofreniei.

Textul reprezintă un curios amestec de satiră politică şi retorică mistică, care apelează la fantastic. Prima jumătate a romanului face istoricul personajelor principale, pe un ton bârfitor, reținându-se amănuntele picante. Nu este pierdut nici un prilej pentru a se atribui personajelor diverse convingeri, ținând de politică şi de alte sfere de interes, şi care conturează o ideologie pe care textul o susține ferm. Horia, mereu învăluit într-o aură de sacralitate, pare să ştie mai multe decât ceilalți despre mersul lucrurilor. Consecințe directe, în sens fantastic, are expunerea trecutului Elisabetei. Ea a scorojit într-o clipă uleiurile icoanei Mântuitorului, din biserica unde a fost adusă ca să fie

Scanned with OKEN Scanner

vindecată şi oferă de atunci semne dintre cele mai stranii ale acestui contact cu divinitatea.

Pe lângă delirul schizofrenic, se afirmă, ca o a doua sursă de fantastic, cu un rol curând preponderent, discursul mistic. Cea dintâi este menţinută însă, determinând o alternativă a planurilor epice, până la final. Relevarea valorii creştine se exprimă prin zeci de pagini de ideologie, unele antifrastice, simulând disprețul în fața organizării spirituale a ortodoxiei. Următorul pas îl reprezintă viziunile extaticului Horia, cea mai semnificativă fiind aceea din timpul desfăşurării liturghiei din Catedrală:

"În clipa când fu atins de sfântul potir el simți o durere atât de puternică de parcă ar fi fost lovit de copita unui cal (...) Fu luat în brațe şi plimbat un timp în jurul sălii. Deodată auzi un zgomot înfiorător, iar toată cupola se sparse în țăndări. Începu să urle de frică deoarece prin spărtura astfel creată ploua în catedrală cu capete tăiate, despicate, unele având şi ochii scoşi, altele complet scalpate, lăsând să se vadă osul sângeriu al cutiei craniene."

Discursul mistic de tip Charles Péguy sau Paul Claudel este readus în atenție după anii de dictatură comunistă. El va fi potențat, în alt capitol, de un al doilea punct de vedere asupra evenimentelor, care asigură ambiguitatea fantastică. Pentru Bălan, naratorul profan de mai târziu, **"plimbarea"** lui Horia înseamnă evacuarea de către gărzile de corp, în urma violențelor la care i-a supus pe unii ierarhi. Aceştia nu erau vrednici de sacralitatea momentului, pe care eroul o recunoscuse din semnele martirice. Viziunea dă prilejul de a se relua, pornind de la această diferență de percepție, frazele de satirizare a falsei evlavii.

Exteriorizarea misterului în lumea narativă se face în a doua parte a romanului, după nunta celor două personaje aflate în legătură cu transcendentul, care are aspectul unei hierogamii. Se săvârşesc tot mai multe fapte inexplicabile, sugerând atitudinea divinității față de actele politice aflate în desfăşurare. Fantasticul este utilizat şi în sens anticipativ, pentru că acțiunea este plasată în anul inaugurării Catedralei Mântuirii Neamului. După întâia liturghie, cheia bisericii este pierdută şi nimeni nu mai are acces înăuntru, mai ales că, peste noapte, toate uşile şi ferestrele sunt astupate de un zid compact, care nu cedează nici la atacul buldozerelor. În mod inabil, în ultimele rânduri se vor retracta unele dintre dezvoltările fantastice, atribuite, prin personajul-reflector Bălan, doar extazelor lui Horia.

Nu sunt însă retractate afirmațiile din punctul culminant al narațiunii, care constă în dezvăluirea conținutului adâncurilor către lumea de dincolo, prin aducerea mormintelor în situația de a fi străvezii. În cimitire, prezența lui Horia determină situația epică a **"dezopacizării"** pământului, care ne aduce aminte de atributele lui Ochilă din **Povestea lui Harap-Alb** de Ion Creangă, dar fără urmă de intenție umoristică:

"...ne-am tăvălit amândoi printre morminte, dezopacizându-le pe rând, unul câte unul... Brusc, perspectiva s-a lărgit, putând astfel să deslușim ditamai Casă a Poporului, înclinată într-o rână, dar toată construită din marmură neagră. Printr-o fereastră spartă, se putea zări o mare petrecere unde benchetuiau toți domnitorii noştri, de la Mircea şi Ştefan până la Mihai şi Ferdinand. Alături de ei

Scanned with OKEN Scanner

se afla însuşi Fane Spoitorul care agita o sabie Ninja, amenințându-i că o să le taie capetele, aşa cum turcii l-au descăpățânat pe Brâncoveanu şi cum el, şeful mafiei ţigăneşti, a despicat până la os brațul unui subofițer de poliție într-o dimineață ursuză a Bucureştiului postrevoluționar."

Flagelul mormintelor străvezii se extinde în țară, nu apare însă în Occident, unde lumea este cu totul profană, **"pe când la noi, ortodocşii, sarea pământului, lumina lumii, orice e posibil"**. Aşadar, fapta supranaturală este integrată unei argumentații politice. Viziunea abisală a prilejuit un fel de sinteză a suferințelor istorice româneşti, continuate cu agresiuni contemporane la adresa ființei etnice – motiv remanent al volumului. Tensiunea fantastică se află mereu în raport cu aceea ideologică.

Unele personaje îşi dezvăluie dimensiunea lor arhetipală. Este urmată, o perioadă, schema epică a ispitirii lui Isus de către diavol, prezentă în relația dintre Horia şi Viorel Untaru. Acesta din urmă este un demon speriat de perspectiva dezvăluirii secretelor adâncului, şi, până la final, i se adresează cu **"stăpâne"**.

Horia reprezintă un tip de personaj mistic, raportabil la modele ruseşti, dar care susține un mesianism autohton. Tarele pe care neamul românesc are misiunea a le înlătura din lume sunt fixate rând pe rând: feminismul (**"Feminismul a făcut ravagii şi a deflorat ființa esențială a femeii"**); americanismul (**"Eşti silit să joci cea mai severă comedie a respectării convențiilor"**); Oastea Domnului (**"de la început niște activişti ai moralității profane, intrând prin cârciumi şi povățuindu-i să nu mai bea"**); protestantismul (**"au moralizat, au judecat, au înlocuit materia duhovnicească transumană cu măsura etică, măruntă a minților lor"**) etc.

Cercetarea celorlalte narațiuni nu aduce prea multe elemente noi. Romanul **Aripile arhanghelului Mihail**, replică interesantă a **Cimitirului Buna-Vestire** de T. Arghezi, urmăreşte comportamentul ființelor omeneşti care apar din pietrele de pe şantierele neterminate. El serveşte drept argument la discuțiile despre **"țara asta"**, care continuă şi după **"lithogeneză"**. În romanul **Apocalips amânat**, situațiile fantastice sunt generate, la început inconştient, de către torționarul Țurcanu de la Piteşti. Ploaia cu citrice, cutremurul de maximă intensitate care nu produce nici o zgârietură irită masa de cetățeni. La final, torționarul îşi dezvăluie natura sa demonică şi se aruncă în foc. În **Pasărea orbilor**, roman a cărei acțiune este plasată în anul 2030, forfota străzii a încetat, noaptea coboară în plină zi, pentru ca oraşul să se purifice de comunism. Eroii lucizi ai cărții sunt terorizați de către o gloată de țigani.

Romanele pot fi considerate drept variațiuni pe aceeaşi temă, fapt vizibil şi la nivelul structurii. O lungă expunere prezintă detaliile unei situații politice intolerabile, care vulnerează conştiința câtorva eroi rămaşi cu conştiința trează. Eseistica împiedică narațiunea, multe pagini sunt acoperite doar de dialoguri teziste, acțiunea trenează în toate textele. Prin repetate retroacțiuni se precizează evoluția personajelor, insistându-se pe statut social obținut de fiecare. Urmează o violentă intruziune fantastică, prilejuind o radiografie mai precisă a societății care încearcă să reacționeze la factorul irațional.

Scanned with OKEN Scanner

Intriga rămâne la acest stadiu. Alte situații fantastice sunt aglomerate la final. Sursa lor predilectă este mistica ortodoxă.

În volumul de proză scurtă **Cer iertare**, cu șase texte (2), elaborate probabil între 1980 – 1990, publicat însă abia în 1997, sunt pregătite mai multe dintre situațiile prezente în romane.

SINTEZĂ

Dan Stanca este un spirit neliniștit de jocurile politice ale momentului și de aceea face, pe cont propriu, cronica vremurilor post-comuniste. Chiar dacă bucureștean, el are gură de Târgoviște și păstrează un ton de clevetire și un dar al caracterizării batjocoritoare, cu ținte dintre cele mai variate.

Literatura sa este una cu teză, punctele de vedere fiind susținute de sensurile atribuite situațiilor epice, dar apărând și în mod explicit în text. Ideologia este aceeași, cu moduri de expunere care variază într-o măsură oarecare, pornind de la contrarierea intelectualului în fața devalorizării sentimentului patriotic și a altor repere etice. Există multă eseistică și ideologie politică în romane, care ajunge deseori la fraza pamfletară. Pentru a denunța decadența moravurilor, sunt montate scene scabroase.

Supranaturalul intervine așadar într-un discurs realist-satiric. Situația tipică este cea de intruziune a sa în real, care să tulbure ordinea oficială și să dezvăluie mecanismul ei. I se recunoaște fantasticului calitatea de limbaj care are capacitatea de a reflecta deruta unei epoci de tranziție. El amplifică în același timp misterul destinului comunității: **"scandalosul, fantasticul, erau chiar mijlocul prin care vedeam, fără să înțelegem însă ce se întâmplă cu adevărat cu noi".**

Mai ales în modul de a construi vizionar, scriitorul pare a urma epica lui Mircea Cărtărescu, care apelează însă mai puțin la grotesc sau la sordid. În ultimele volume se cedează tot mai mult în fața modelului amintit (3).

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE SCHWARTZ: paradoxuri ale parabolei

Activitatea de prozator a lui Gheorghe Schwartz (1) este neîntreruptă, de la debutul din anul 1972 cu romanul de analiză psihologică **Martorul**, în care apare Poolo, personajul generic al mai multor proze, şi se schiţează şi câteva situaţii fantastice. De la început, scriitorul dovedeşte două preocupări constante: pentru parabola cu sens etic şi pentru reconstituirea de epocă.

Aparţinând primei tendinţe, volumul **Ucenicul vrăjitor** (1976) grupează 5 din cele 7 titluri într-un compartiment al prozei fantastice.

Ucenicul vrăjitor

Textul omonim al volumului are un sens parabolic expus în clar:

"Oamenii sunt tari şi au resurse uriaşe. Doar scopurile urmărite de ei sunt de multe ori meschine."

Ilustrarea tezei se face parafrazându-se motivul ucenicului vrăjitor, în al cărui rol se află Poolo. El este ispitit să facă singur experienţe alchimice, în timpul plecării de acasă a Maestrului. O bufniţă îl provoacă, făcându-l laş. Ucenicul îşi pune mantaua de lucru a Maestrului, fiindcă îi este frig. Asistat de servitorul Bidibus Terţius, Poolo răstoarnă lichidele şi citeşte formule magice la întâmplare, până când obţine un bulgăre de aur. Maestrul, căruia i-l arată la sosire, ridică din umeri şi împarte daruri animalelor de experienţă:

"În timp ce Poolo se bucură cu bulgărele său de aur, se întoarce şi maestrul. A fost după vase şi eprubete. (Cel puţin aşa pretinde el).

A mai adus un fluier pentru bufniţă, un pieptene pentru cocoş şi ciocolată pentru şobolanii albi. Poolo îi arată micuţul bulgăre de aur, maestrul îl priveşte şi dă din umeri. "Ei da, se gândeşte servitorul, Poolo e prea mic, e încă prea mic, un copil."

Iar cei doi şobolani albi, care au terminat de mâncat ciocolata, spun într-un glas:

"Mulţumim pentru masă,
A fost bună şi gustoasă!"

Finalul derizoriu, de farsă pe un motiv de fabulos animalier, relevă un adevăr de ordin istoric: alchimiştii medievali nu aveau în vedere atât obţinerea aurului, cât a unei valori cu mult mai înalte, de ordin spiritual.

În **Marşeul**, un fost ucigaş îmbătrânit trăieşte prin cârciumi de ţară. El este cercetat de jandarmi, i se ia puşca şi revine în sat, dar nu îi mai sunt ascultate

Scanned with OKEN Scanner

poveştile. Pentru a fi crezut, începe să ucidă, fără a fi luat în seamă nici acum. Oamenii se obişnuiesc să piară pe neaşteptate.

Cu ajutorul motivului morţii personificate, se analizează inerţia mentalităţii colective. Şabloanele interpretative fac insesizabile (moment fantastic) chiar şi crimele pe care le săvârşeşte Marşeul, în prezenţa sătenilor:

"Oamenii dădeau din cap, câţiva se uitară la Marşeu ca spre un copil care şi-a găsit să facă o poznă tocmai la mormântul bunicului, apoi luară mortul (...) Rămas singur, Marşeul se culcă iarăşi de-a curmezişul drumului. Murea de ciudă."

Parabole care apelează la situaţii fantastice sunt şi povestirile **Inelul domnului Silar, Jocul, Umila încercare.**

Paranoia Schwartz

Faptul că autorul nu are răbdarea necesară pentru a construi o lume fantastică, ci apelează doar la elocvenţa unor situaţii de acest gen, este mai vizibil în următorul volum de proză scurtă, **Maximele-Minimele** (1984), care, la noua ediţie, din 1999, poartă numele de **Paranoia Schwartz.**

Volumul urmăreşte, în foarte multe secvenţe (91), care sunt adeseori doar anecdote, aventurile, parabolice şi absurde, ale lui Gough, antierou al modernităţii. Companioni sunt Poyy şi Finch, soţia, respectiv prietenul sau adversarul său. Scenele sunt abia schiţate şi se rezolvă dialogic. Ele sunt precedate totdeauna de motouri pline de sarcasm ori deconcertante.

Gâsca

REZUMAT

După o ceartă conjugală, în care a fost numită gâscă, Poyy pleacă de acasă cu un taxi. Constată că în jurul gâtului se află o vulpe, care o muşcă de gât, după care se prăbuşeşte peste şofer. Se constată prezenţa unei vulpi uriaşe, în maşina zdrobită de un zid.

Tema violenţei conjugale este tratată printr-un procedeu de fantastic oniric. Naraţiunea simulează punctul de **vedere** al eroinei, căreia i se adresează, printr-o relaţie dintre cele mai ironice, şi următorul moto: ***"Evită nu numai greşeala, dar şi bănuiala. – (Bacon, Essays, XI, 7)".*** S-a apelat, ca punct de pornire, la motivul interpretării în sens propriu al exprimării figurate. Urmând această logică fantastică, urmează transformarea agresiunii morale la adresa eroinei în agresiune fizică. Printr-un proces de sugestie, victima a acceptat calificativul de gâscă, iar agresorul este metamorfozat astfel, în mod corespunzător, în vulpe. Ca de multe ori în piesele scurte, obiectul fantastic este hiperbolizat, dominând întregul tablou:

"Instinctiv, se înfăşură în palton. Şi, atunci, vulpea o muşcă de gât, râzând: "Eşti o gâscă! Eşti o gâscă! Eşti o gâscă!" Vulpea îi sugea sângele din

Scanned with OKEN Scanner

rană. În maşină era cald şi plăcut. Vulpea devenea tot mai mare, tot mai sătulă. Apoi, mulţumită, căzu peste şofer."

Alte naraţiuni fantastice sunt în mod accentuat kafkiene. Astfel, în **Scara F**, Gough rătăceşte la nesfârşit pe coridoarele unui uriaş imobil. I se fac manifestări de simpatie şi i se cer autografe. În **Spectacol II,** Gough asistă la o piesă de teatru în care eroii mor, apoi se instituie carantina, pentru că în loje a izbucnit o molimă. Acasă, el află din ziare că a fost ucis la teatru.

Ciclul de romane al *Celor o Sută*

În romanele din ciclul Celor o Sută (**Cei o sută. Anabasis**, 1988; **Cei o sută ecce homo**, 1993; **Oul de aur**, 1998; **Mâna albă,** 2000), sunt expuse biografiile a zeci de personaje, în succesiune ereditară din tată în fiu. Conform proiectului, naraţiunea trebuie să-şi aibă începutul la dărâmarea Babilonului şi să se sfârşească în zilele noastre. Au fost publicate doar jumătate dintre istoriile proiectate, din perioada târzie a Imperiului roman şi de la începutul Evului Mediu. Se realizează tablouri istorice verosimile, cu o multitudine de amănunte de viaţă cotidiană; rod, fără îndoială, al unei extinse documentaţii. În această privinţă, minuţia descrierilor o depăşeşte pe aceea sadoveniană. Fundalul de epocă devine la un moment dat indiferent, şi autorul începe să urmărească elementele generice după care se desfăşoară un destin omenesc.

O istorie reprezentativă pentru dimensiunea fantastică este cea a lui Niger, al douăzeci şi şaselea bărbat al seriei ***("Al Douăzeci şi şaselea (95-135 e.n.). Niger. (Uşa întredeschisă)")***, expusă la începutul romanului **Oul de aur**. Aici, un patrician bogat s-a iniţiat în misterele unui joc foarte rar, numit **"oul de aur",** cu ajutorul căruia se prevede viitorul:

"Veştile pe care le dădea le depăşeau pe cele sosite prin cei mai iuţi emisari imperiali, degeaba îşi chinuiau trimişii caii până ce mureau epuizaţi sub ei, ştirile lui Niger veneau întotdeauna mai repede. Uneori solii ajungeau cu relatări false şi Al Douăzeci şi şaselea îi corecta pe loc. Împăratul privea cu satisfacţie jocul, nu-i păsa că Niger avea întotdeauna dreptate, mulţumirea estetică este mai presus de adevăr. Şi comunicările lui Niger depăşeau câteodată adevărul, ele căzând uneori încă înainte ca evenimentele să se fi desfăşurat."

Practicarea jocului, în prezenţa împăratului Hadrian, îi aduce însă sfârşitul lui Niger, care dispare printre piesele sale.

Urmaşul lui Niger, Aelius, este implicat într-o istorie determinată în modul cel mai clar de motivul metempsihozei. El face necontenit lumea să râdă, însă, după o iniţiere petrecută la treizeci de ani, afirmă că a călătorit în Hades. Datorită lui, împăratul-filosof Marc-Aureliu poate nota **"ceea ce abia urmaşii vor emite".** Aelius întinereşte tot mai accentuat, până la stadiul de copilandru, apoi de prunc, aflat în albie, lângă împăratul Marc-Aureliu, în momentul morţii acestuia, de

Scanned with OKEN Scanner

ciumă. Secretarul Fronto vrea să-l ucidă, dar pruncul a dispărut, şi flăcările în care arde un manuscris aruncat pe foc de îngrozitul secretar se aud râzând.

Formula variațiunii pe aceeaşi temă, de zeci de ori aplicată, creează la lectură un efect hipnotic. Pentru a obține, conform tehnicii pe care a ales-o, oglinda reprezentativă a epocii, autorul inventează necontenit pentru eroii săi succesivi tipuri diferite de excepționalitate. Cel poreclit Nătărăul este milostiv până la totala dăruire a bunurilor, anticipând caritatea creştină, Aelius, poreclit Psihopompul, a fost în Hades, Daedalion face 3333 de copii cu femeile din Roma, Felician este un erudit monstruos, Niger ghiceşte fără greş viitorul etc. Eroii, care ar reprezenta **"speranța"** fiecărei epoci, aparțin unei conjurații enorm extinse în timp, care pare să-şi amâne scopurile pentru a acumula experiența veacurilor. Dar personajele sunt excepționale mai ales prin faptul că dețin mentalitatea unui timp din viitor, infinit superior, un timp utopic al culturii şi meditației, din unghiul căruia este scris romanul. Aşadar, elementul fantastic este structural în aceste istorii: protagoniştii sunt anacronici de fiecare dată, ceea ce constituie artificiul epic menit a asigura de fiecare dată fluxul narativ.

Castelul albastru (1986) reprezintă un alt volum de notații din cotidian, multe alunecând în fantastic sau ştiințifico-fantastic. Romanul **Efectul P** (1983) este construit pe formula narațiunii de anticipație, având ca subiect sacrificiul lui Poolo, aflat acum în ipostază de geniu, pentru binele omenirii.

SINTEZĂ

În prozele scurte, scriitorul utilizează elementele de fantastic conform unei intenții demonstrative. Textele scurte au ca procedeu comun apelul la un unic motiv fantastic, tratat în mod fantezist, chiar umoristic. Schema de anecdotă, cu efect final, este frecventă. În romanele istorice, rolul fantasticului este structural, valorificând anacronismul, la care se adaugă diverse aplicații fantastice pe motivele divinației, metempsihozei etc.

Fantasticul parabolic şi satiric. Observații finale

În perioada guvernării comuniste, satirizarea prin intermediul fantasticului poate fi considerată o reacție specifică de adaptare a literaturii la condițiile totalitarismului. Încă în anul 1967, recurgând la un dublu camuflaj, A.E. Baconsky lansează formula unui text de tip fantastico-poetic având această deschidere, în câteva dintre piesele volumului **Echinoxul nebunilor şi alte povestiri**. Atitudinea sa devine radicală, prin elaborarea, după câțiva ani, pe baza acestora, a romanului **Biserica neagră**, echivalentul românesc al romanului **1984** de George Orwell. Textul nu a fost publicat în țară decât în anul 1990.

După un deceniu, Ana Blandiana pune la punct, în volumele **Cele patru anotimpuri** şi **Proiecte de trecut,** un mecanism literar comparabil, mai accentuat parabolic. Viziunile scriitoarei, acumulări superioare de lirism, nu sunt gratuite. Angoasa pe care o acuză are cauze concrete, care se lasă în cele din urmă descifrate: teroarea, penuria alimentară, lipsa libertății de exprimare, prizonieratul politic.

Scanned with OKEN Scanner

Sensuri satirice, reflectând nu atât politicul, cât dimensiunea etică relevă mai multe momente fantastice întâlnite în proza scurtă a lui Tudor Octavian (**Mihai, stăpânul şi sluga lui, Mihai**), George Cuşnarencu (**Tratat de apărare permanentă**), Ioan Groşan (**Caravana cinematografică, Trenul de noapte**). Gheorghe Schwartz construieşte parabole de variate dimensiuni, între anecdotă şi roman, făcând apel atât la mijloace fantastice, cât şi ştiinţifico-fantastice şi fanteziste, în general. Mai înainte, Adrian Păunescu oferea viziunea unei lumi insignifiante, bântuite de cărţi poştale totdeauna fatale (**Cărţile poştale ale morţii**)

În anii de după 1989, iniţiativa satirică determină o mare parte dintre manifestările fantasticului. Este lansată seria de romane a lui Dan Stanca (**Vântul sau ţipătul altuia**, **Aripile arhanghelului Mihail**, **Apocalips amânat** etc.), autorul considerând acest tip literar mijloc ideal de apercepţie al derutei dintr-o epocă de tranziţie. Alte romane şi proze scurte, de aceeaşi tendinţă, semnează şi Marius Tupan (**Vitrina cu păsări împăiate** etc.), George Cuşnarencu (**Colonia penitenciară oranj** etc.), Corin Braga (**Hidra**, 1996), Florin Manolescu (**Misterul camerei închise**).

În anii guvernării comuniste, intenţia satirică se realiza prin formule care să escamoteze mesajul critic virulent, una dintre ele fiind cea fantastică, alături de cea lirică sau ştiinţifico-fantastică. Libertatea de exprimare a făcut ca formula fantastică să nu mai constituie atât o cale ocolită de exprimare a atitudinii politice, cât una de sporire a vehemenţei sale.

NOTE

ANA BLANDIANA

1. Ana Blandiana, n. 1942, Timişoara, absolventă de Filologie, în 1967, la Cluj, redactor în Bucureşti, având curajul afirmării conştiinţei în viaţa publică, a fost ostracizată de regimul comunist. Cunoscută în primul rând ca poet.

2. Volumul **Proiecte de trecut.** Proză, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982 cuprinde textele: **O rană schematică, Zburătoare de consum, La ţară, Reportaj, Cel visat, Proiecte de trecut, Gimnastica de seară, Imitaţie de coşmar, Lecţia de teatru, Rochia de înger, Biserica fantomă.** Republicat în **Imitaţie de coşmar**, Bucureşti, Editura Du Style, 1995, alături de conţinutul volumului **Cele patru anotimpuri.**

DAN STANCA

1. Dan Stanca (n. 1956, Bucureşti) a absolvit Facultatea de Litere Bucureşti, în 1979. Activ ca publicist, eseist, prozator, poet. Redactor la cotidianul *România liberă.*

2. Dan Stanca, **Cer iertare**. Proză scurtă, Bucureşti, Editura Cartea Românească şi Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti, 1997. Cuprinde textele **Neînceputul, Muntele de jar, marea de piatră, Râul de stele, Oraşul adormit, Cer iertare.**

3. În **Morminte străvezii**, 1999, recunoaştem nu doar ideologia, ci şi frazarea din proza cărtăresciană. Un pasaj se referă la mentalitatea masculină astfel: **"monstrul de diamant şi limfă care zvâcneşte în fiecare bărbat, vrând să rupă învelişul sexual"**. Cf. **Orbitor. Aripa stângă** (1996). De asemenea, amintim reluarea, cu rezolvări comparabile, a unor motive fantastice precum personificarea arhitecturii Bucureştiului sau lumile imbricate, ca păpuşile ruseşti.

GHEORGHE SCHWARTZ

1. Gheorghe Schwartz, n. 1945, Lugoj. Licenţă în defectologie la Cluj, 1968. Profesor la Arad. Prozator.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL PARODIC

Scanned with OKEN Scanner

ROMULUS VULPESCU: exerciții de stil

Volumul **Proză** (1967) de Romulus Vulpescu (1) echivalează, pentru domeniul precizat în titlu, cu manifestul parodic lansat cu trei ani mai înainte, pentru poezie, de către Marin Sorescu, în volumul **Singur printre poeți.** Dacă, în acest caz, consecințele au fost mai puțin semnificative, faptul se datorează, poate, și absenței trimiterilor directe la cărți și autori. Parodia este realizată aici la un nivel abstract.

Urmând posibilitățile narative de la persoana I, a II-a și a III-a, cartea este divizată în trei compartimente. Textele, între care sunt incluse și câteva fragmente teatrale, au o intenție demonstrativă. Ele ridiculizează posibilitatea de a constitui textul literar din inerție, urmând moduri de spunere devenite șabloane. Cele mai elocvente sunt narațiunile grupate în categoria celor de persoana a III-a. Subtitlul fiecărei piese de aici poată numele unui stil: **"sec", "convenabil", "grațios", "detașat", "alambicat", "elocvent", "hiperbolic", "explicativ", "înflorit", "familiar", "elevat", "fapt divers", "prețios", "participant".** Calificativele ar putea părea un joc al epitetelor, dacă distingerea unora dintre aceste variante stilistice nu ar constitui aportul personal al autorului, datorat unei sensibilități seismografice față de fenomen. Fantasticul este utilizat în ilustrarea câtorva variante, prilej de a răsfrânge parodia și asupra unor teme sau a schemei sale narative.

În povestirea **Ultimul avatar al faraonului Tlà,** care ilustrează stilul **"hiperbolic",** este persiflată motivația autodistructivă kafkiană. Disperat de a-și fi uitat la frizerie umbrela unicat pe care o purtase pe mână (chiar dacă ploua) toată viața, eroul respinge posibilitatea înlocuirii sale. El se atârnă, cu capul în jos, în locul rezervat acesteia, metamorfozându-se în umbrelă.

Denunțarea uneia dintre cele mai frecvente procedee literare ale genului, și anume hiperbolizarea fantastică, se face în mai multe texte. Primul dintre ele, **Spălați salata (stilul elocvent),** urmărește modul în care o salată spălată neglijent se răzbună. Firele de nisip care au rămas pe ea vor preface treptat în nisip pe consumatorul care le înghite, orașul și lumea întreagă:

"Viscerele se dezagregau în lanț la simplul contact al ființei cu un fir de nisip turbat. Oamenii se spulberau reciproc suflând ușor unul asupra altuia. Orașul deveni un relicvariu de clepsidre vii. Sticla geamurilor se făcea opacă și se fărâmița. Oglinzile se tulburau înnourate și cădeau în pulberi."

Patosul situației terifiante, în aceeași amplificare hiperbolică, este mimat și în **Erori mărunte, dar fatale,** exemplificare a stilului **"înflorit".** Muștele se înmulțesc nemăsurat, de pe urma nenumăraților deținuți executați și lăsați să putrezească în aer liber. De data aceasta, consecințele sunt de nivel cosmic:

Scanned with OKEN Scanner

"Coşmarul palpitant de elitre şi de abdomene moi anulase fizica riguroasă a sferelor. Cu oceanele făcute mâzgă şi noroi, cu vulcani sufocaţi, cu ampla băşică de aer în care plutea, umplută până la refuz şi până la strivire de aberaţia prolifică a entomologiei, Terra, devenită inutilă, lăsată-n voia-ntâmplării, părăsită la cheremul muştei şi-al larvei, alunecă printre galaxii pe tangenta la punctul de rotaţie în care încetase atracţia."

Textul constituie în acelaşi timp o satiră la adresa funcţionarului birocrat şi a dictaturii. Modalitatea de a surprinde mediocritatea omului comun, pretinzând, antifrastic, consecinţe cosmice pentru gesturi insignifiante, pare să fi fost preluată de Mircea Cărtărescu de aici.

Procedeul invers, al litotei fantastice, caracterizează povestirea, urmuziană şi kafkiană, **Dispariţia micului burghez**, ilustrare a stilului **"detaşat"**. În mod suspect de conformist, se tratează aici tema oficială a dispariţiei putredei burghezii. Dispariţia se face însă la propriu, prin **"scăderea"** zilnică a unui mic-burghez, ajuns să fumeze ţigara sprijinit de scrumiera în care doarme. Sarcasmul se adresează atât modelelor, cât şi politicii culturale a momentului.

Scanned with OKEN Scanner

DOMINIC STANCA: *Walderoda,* un sejur în mitologia germană

Prozele lui Dominic Stanca (1) se grupează în trei categorii: povestiri despre eroii naționali Horia și Avram Iancu (**Pentr-un hoț de împărat**), parodii de cronici (**Hurmuzul jupâniței. Pseudocronici moldovenești**), evocări, de inspirație autobiografică, ale Orăștiei interbelice (**Moara lui Veselin**). La acestea din urmă se adaugă balada în proză, neterminată, **Walderoda.**

Între cele zece **"pseudocronici"**, ultima, **Profeția lui Vasion**, se referă la atmosfera din capitala moldavă, în perioada premergătoare Unirii. În locul dascălului unionist Vasion, care s-a smintit, apoi a dispărut, fiindcă agasa autoritățile, pe maidanul bisericii Pârlita își face apariția un corb **"cu chip de om"**, care prevestește Unirea, la fel ca și dascălul. Curând, ieșenii se prind în Hora Unirii, dar bănuita ipostază a învățătorului zace împușcată de către Alecu al agăi Răzvan, unul dintre înverșunații separatiști.

Câteva dintre evocările transilvane cuprind sugestii de fantastic folcloric, precum blestemul care se împlinește, în **Comoara** sau **Stejarul din deal.**

Textul fantastic cel mai amplu și cel mai relevant este **Walderoda**.

REZUMAT

După ce ascultă balada recitată de un copac vorbitor, eroul, turist român în Thuringia, este condus de un felinar la Walderoda, unde se îndrăgostește de hangița Hannelore. Haiducii Gleichen dau foc hanului și cei doi fug. Catârul lui Krumes-dogarul îi anunță că nu au ce căuta în curtea lui, de aceea noaptea este petrecută într-o șură cu fân. Dimineața, Hannelore trece în Walhalla printr-o poartă de aur, unde eroul nu are îndrăzneala să o urmeze.

Dominic Stanca a început să lucreze la text în anul 1969, pe când se afla în Germania, la Weimar. Unele detalii ale spațiului imaginat amintesc de orășelul Wernigerode din ținutul Harz (2). Narațiunea a fost proiectată în douăsprezece cânturi (3), elaborate fiind doar cinci **(I – Copacul; II – Lebăda neagră; III – Cei trei Gleichen; IV – Noaptea Sfintei Walburga; V – Venusberg)**, dintre care ultimele două incomplet.

Se lansează, de la început, tema elaborării operei, care prilejuiește mai multe situații ludice de confuzie între ficțional și real. Pornind de la motivul lipsei de inspirație, în primul cânt este afirmată intenția de a inventa epic, în spiritul locului în care se situează eroul narator. Primul motiv fantastic pus în operă este cel al pădurii fermecate, în care se remarcă un copac vorbitor. El atrage atenția asupra excelentei partide pe care ar putea-o face cineva, mergând **"la Warte-cetate"**, ca să cânte frumusețea fetei landgrafului de acolo. În post-scriptumul

Scanned with OKEN Scanner

rimelor baladeşti se previne însă că fata este cea mai urâtă din landă. Acest prim moment fantastic indică intenţia narativă evazionistă a lucrării. Ea se exprimă atât spaţial, prin situarea acţiunii în provincia thuringiană, cât şi temporal, prin frecventa suprapunere a datelor modernităţii cu acelea ale unui *illo tempore* gotic.

Al doilea cânt inventează epic urmând dedublării. Lumii de acasă, a Orăştiei, i se conturează o replică de aspect teutonic. Confuziile care se creează pornesc de la ideea magică a numelui generator de realitate. Broos-ului de acasă (numele german al oraşului Orăştie) îi corespune aici oraşul Bros, vinului de Apold, cel de Apolda, cizmarului Gros, având un fiu Karli, cizmarul Groos, cu un alt fiu Karli etc.

Scenele care se succed caută să utilizeze cât mai deplin resursele imaginarului mitologic al locului. Normalitatea de sejur turistic a eroului care se cazează la han este contrazisă, folosindu-se acelaşi procedeu donquijotesc al reinterpretării evenimentului într-un plan al aventurii eroice şi supranaturale. Situaţiile fantastice sunt reprezentative pentru un basmul germanic: lămpaşul călăuzind călătorii prin pădure, vrăjitoarea Hannelore, catârul moralist, voce a stăpânului său, elfii şi ielele, înconjurând perechea de îndrăgostiţi.

Aura ficţionalizării în sens legendar se caută însă a fi risipită la tot pasul, pe mai multe căi. Mai întâi, se comit numeroase anacronisme (televizor Sony, noaptea primei aselenizări, furtul de bani româneşti), făcându-se aluzii ironice la spiritul practic al modernităţii: hanul medieval are poliţă de asigurare, haiducii jefuiesc turisme, camioane, iar diligenţe – **"numai dacă mai trec diligenţe".**

Frapează apoi, la nivel stilistic, expunerea în proză rimată, pentru care, în literatura fantastică românească, avem doar exemplul naraţiunii interbelice Agathon de Dinu Nicodin. Textul parodiază momentele narative ale unei balade. Fapte dintre cele mai grozave – mistere nocturne, descinderi de tâlhari, incendii, obiecte însufleţite – sunt detensionate prin integrarea în maşinăria ritmică:"Aşa şi făcui. Dar atunci văzui (...) că în afară de mine nu se afla acolo nici un alt muritor, că nu vorbisem cu nici un drumeţ, că nici o mână de om nu purta felinarul, ci felinarul mergea de la sine – şi mergea, pot să spun, foarte bine.

Eram gata-gata să crăp de mirare. Ar fi fost însă nepotrivit s-o mai fac, după ce nu cu mult înainte ascultasem un glas de copac. Şi dacă stejarul poate cânta, lămpaşul de ce n-ar umbla?"

Savuroase sunt şi fragmentele lirice inserate, mai ales catrenele bahice atribuite unor neverosimili tâlhari clasicizanţi, care amestecă expresii româneşti şi latineşti, pe motive precum *carpe diem* sau *ubi sunt*:

"Inter poculi cum spumus
orice faptă-i mai frumoasă
Non cogitum quod sit humus.
Carpe diem! Ce ne pasă!

Scanned with OKEN Scanner

Magna silva nos ubique
să ne-ascundă inter foliis.
Ubi expirat antique
cutezanță et raptoris?"

În ultimul cânt, dimensiunea spirituală a lumii descoperite este sintetizată în experiența contactului de o clipă cu Walhalla, în care zeii așteaptă pe Hannelore, **"fiica Evei, dezrobită".** Se renunță la rostogolirea de întâmplări într-o obstinată sacadare. Ademenirea și trecerea eroinei printr-o poartă de templu păgân în spațiul mitologic sunt expuse pe o notă solemnă. Parodia și jocul imaginativ s-au încheiat printr-o viziune sacră.

Fantasticul parodic. Observații finale

Tipul de text fantastic românesc nu s-a impus prea mult în conștiința literară. Faptul este sugerat de lipsa referințelor *ad hominem*, la autori și la operele lor, cu toate multiplele ținte posibile. În cele câteva proze parodice, mecanica procedeelor este sesizată în general, sau prin raportare la texte celebre.

Romulus Vulpescu, în **Spălați salata**, unul dintre sarcasticele sale **"exerciții de stil"**, ridiculizează retorica fantastică a catastrofei determinate de un detaliu insignifiant. **"Exercițiile"** sunt continuate, peste ani, de Constantin Abăluță, în relatările sale de pe o **"planetă simetrică"**, în care absurdul se manifestă în zone derizorii. În povestirea **Magicianul**, Florin Manolescu a preschimbat confruntările cu motanul mefistofelic din romanul **Maestrul și Margareta** de Mihail Bulgakov în conflicte domestice cu un răzgâiat motan vorbitor. Câteva situații fantastice sunt demistificate și de către Gheorghe Schwartz, în antiromanul său, reintitulat, la a doua ediție, **Paranoia Schwartz.**

Trecând în revistă, cu deosebită vervă, imaginarul gotic, povestirea lui Dominic Stanca **Walderoda** constituie cea mai amplă și mai semnificativă manifestare a acestui tip de discurs.

NOTE

ROMULUS VULPESCU

1. Romulus Vulpescu, n. 1933, Oradea. Licență în filologie la București, 1955. Inițial, se afirmă ca eminent traducător din Villon și Rabelais, apelând la savoarea limbii române vechi, apoi ca poet, dramaturg, editor. Volume de versuri: **Poezii,** 1965; **Récital extraordinaire,** 1969; **Și alte poezii,** 1970; **Arte & Meserie,** 1979; **Versuri,** 1995.

DOMINIC STANCA

1. Dominic Stanca (1926-1976) frecventează în studenție Cercul literar de la Sibiu; actor la Cluj și București, poet și prozator. Volume de versuri: **Balade**, 1971; **Itinerar dacic,** 1972; **O sălbatică floare,** 1976; **Strada care urcă la cer. Balade**, 1977; **Un ceas de hârtie,** 1984.
2. cf. Dominic Stanca, **Timp scufundat.** Prefață, note și comentarii de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Sorana Coroamă-Stanca și Mariana Vartic, București, Editura Eminescu, 1981, p. 547.
3. op.cit., p. 547.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

O relație zbuciumată cu istoria

Până în anul 1948, literatura fantastică trecuse prin câteva etape de dezvoltare şi apăruseră un număr de scriitori specializați în domeniu. Instaurarea dictaturii comuniste a dus la interzicerea oficială a acestui tip literar, ca şi a altora, considerate burgheze şi decadente. Față de realismul proletcultist rămânea alternativa unui oarecare fantezism, în cadrul literaturii pentru copii. Basmul era acceptat, ca **"specie literară care dă primele noțiuni ale luptei de clasă",** după cum explica un viitor autor de literatură fantastică, în anul 1955.

Formula fantastică a continuat totuşi să subziste, în mod neoficial, pentru sertar, sau în literatura română din afara țării. În mod paradoxal, în această perioadă au fost create cele mai semnificative dintre operele fantastice a doi scriitori de maximă importanță: Mircea Eliade, aflat în exil, în Franța, ulterior în Statele Unite, şi V.Voiculescu, care, ostracizat de către factorii politici, într-o cameră neîncălzită din Bucureşti, s-a aflat, până în ultimul moment de libertate, pe o extraordinară spirală a perfecționării spirituale. Pe măsură ce devin cunoscute, creațiile lor se impun ca modele epice.

Reinstaurarea fantasticului în conştiința literară s-a făcut cu oarecare dificultate. Genul a însemnat pentru unii scriitori un procedeu exotic, încât sunt frecvente aplicațiile simpliste ale motivelor de largă circulație. În cazul acesta, regăsim povestiri fantastice risipite între altele, senzaționale, polițiste, de aventuri.

La mijlocul anilor '60 se poate urmări, în proze scurte semnate de Ştefan Bănulescu, Dumitru Țepeneag, Sorin Titel etc. impunerea legilor genului. Se porneşte mai degrabă de la insolitarea perspectivei, decât de la evocarea de fapte inexplicabile. Fantasticul era un prilej de a marca desprinderea de literatura realistă, atât de înregimentată ideologiei în vigoare.

Şicanele politice de la începutul anilor '70 nu au mai putut suprima acest tip literar. El şi-a asociat adesea procedee ale prozei moderne şi, după 1980, postmoderne.

În anii postrevoluționari, momentul de confuzie a cuprins şi domeniul fantastic. Încearcă să se impună, profitând de insuficiența serviciului critic, autori cu texte submediocre. Alte narațiuni sunt excesiv pamfletare. Scriitori semnificativi ai domeniului nu mai oferă decât regrupări în volume selective ale unor piese mai vechi. Cu toate acestea, ultimul deceniu al veacului trecut este epoca în care se lansează creații fantastice de valoare aparținând lui Mircea Cărtărescu, precum şi lui Valeriu Anania, Dan Stanca, Gheorghe Schwartz sau Tudor Dumitru Savu.

Scanned with OKEN Scanner

Modalități variate de afirmare

Tipurile de proză fantastică având cele mai semnificative rezultate sunt acelea **mitologic** și **magic**. O primă explicație ar fi nenumăratele deschideri către transcendent oferite de universul spiritual românesc. El se află, încă, într-o relație privilegiată cu folclorul și, prin el, cu formele primare de conceptualizare a realului, care asigură determinismul fantastic.

O altă explicație, care se referă la prima dintre aceste direcții, este posibilitatea sistematizării riguroase a narațiunii fantastice, prin elaborarea și aplicarea în operă, de către Mircea Eliade, a concepției sacrului camuflat în profan. Delimitându-se parțial de aceasta, Valeriu Anania oferă, la rândul său, narațiuni semnificative, pornind de la folclorul monastic românesc, dar și de la acela hawaian.

Povestirea voiculesciană, ca și eposul sadovenian, asociate narativității moderne, au condus la formulele narative unice ale lui Ștefan Bănulescu, devenite ele însele modele, de exemplu pentru Tudor Dumitru Savu. O orientare apropiată au și prozele scriitorilor Vasile Rebreanu sau Marius Tupan.

Mult practicată este formula fantasticului **poetic**, de coloratură romantică, avangardistă, a poeziei cotidianului etc. Căutând să se elibereze de atmosfera apăsătoare a dictaturii, unii scriitori își însoțesc evadarea în fantezie cu deplasări în timp și spațiu, urmând drumuri mai vechi ale prozei simboliste. Textele aparțin scriitorilor cunoscuți în primul rând ca poeți, unii dintre ei consacrați: A.E. Baconsky, Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Mihai Ursachi, Dumitru M. Ion, Constantin Abăluță etc.

Tipul epic fantastic se exprimă cu ajutorul discursului **realist** în proze aparținând lui Ovidiu Constantinescu, Paul Alexandru Georgescu, Radu Albala, Ioan Groșan, Valentin Șerbu, Olga Caba, unii dintre ei având un deosebit dar al povestirii.

Alți autori pornesc de la modalități **romantice**, în sens larg: Alexandru George, Gabriel Gafița, Maria Luiza Cristescu, Irina Eliade, Alice Botez. Recunoaștem, în multe cazuri, parafraza calculată sau, uneori, simpla imitație a modelului. Se disting între aceștia, prin efortul de a inova în direcție terifiantă, Vladimir Colin și Laurențiu Fulga.

Fantasticul de orientare **suprarealistă și onirică** se conturează în cadrul mișcării onirice, care atinge apogeul către anul 1970. Asociat acesteia este și cel mai important reprezentant al direcției, Gellu Naum, a cărui activitate se prelungește mult după destrămarea grupului.

Proza fantastică **parabolică și satirică** care a vizat ținte politice a avut posibilitatea să se afirme, în perioada comunistă, prin devotamentul deosebit față de ideea de libertate a câtorva scriitori precum Ana Blandiana, Vintilă Ivănceanu, A.E.Baconsky. După 1989, autorul reprezentativ este Dan Stanca. Ilustrează această orientare și Gheorghe Schwartz, George Cușnarencu, Marius Tupan, Tudor Octavian, Adrian Păunescu, Corin Braga, Florin Manolescu.

Scanned with OKEN Scanner

Instituirea unor replici **parodice** ale tipului literar fantastic nu este neglijabilă. Textele care pot fi aduse ca exemple pun însă în valoare mai mult mecanisme fantastice de ordin general decât autori şi opere: misterele unei nopți valpurgice, la Dominic Stanca sau hiperbola fantastică, la Romulus Vulpescu.

Continuitate şi inițiative noi

Proza fantastică creată în a doua jumătate a secolului al XX-lea depăşeşte ca volum întreaga producție a perioadelor anterioare. Se dezvoltă în sens creator tendințe instituite încă în perioada clasică, în epoca literară de la 1900, în anii interbelici sau imediat postbelici.

Proza eminesciană constituie un reper general. Latura filozofică a misterului, relevată de Eminescu, este urmărită şi de Mircea Eliade. Dimensiuni ale lirismului eminescian se recunosc la alți autori. Se poate spune că A.E. Baconsky inovează epic în sensul metaforei eminesciene a mării. Mihai Ursachi reface atmosfera erotico-thanatică de pe insula lui Euthanasius, în cele mai bune dintre viziunile sale fantastice.

Valorificarea fantasticului folcloric, care dăduse deja rezultate importante prin Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan, este o altă tendință generală. Exemplul cel mai reprezentativ îl constituie, desigur, V.Voiculescu. Lui i se alătură în primul rând prozatorii care urmează discursurile tradiționale – mitologic, miraculos şi magic.

Radu Albala îi ia ca model pe Mateiu Caragiale şi prelungeşte chiar narațiunea **Sub pecetea tainei** a acestuia, în povestirea **În deal, pe Militari.**

Alte producții refac rețetele romanului de consum interbelic, şi, în acest sens, menționăm relația apropiată dintre prozele fantastice ale lui Cezar Petrescu şi cele ale lui Ovidiu Constantinescu. În strictă continuitate cu momentul suprarealist din anii 1945-1947 se află prozele oniricilor, şi mai ales romanul **Zenobia** de Gellu Naum. Ca o particularitate de plan tematic, remarcăm că se menține motivul caragialian al asocierii evenimentului irațional cu fenomenul meteorologic agresiv. El este prezent în mai multe texte fantastice: **La țigănci** de Mircea Eliade, **Viscolul** de V.Voiculescu, **Un viscol de altădată** de Ştefan Bănulescu, **Zăpezile de altădată** de Vladimir Colin, **Cele patru anotimpuri** de Ana Blandiana etc.

Pe lângă relațiile de continuitate cu fantasticul interbelic, se disting şi situații noi. În cazul marilor creatori, textele se organizează în cicluri epice. De asemenea, ele beneficiază de o susținere ideologică, care ajunge până la sistematizări teoretice autentice, la Mircea Eliade, dar şi la Mircea Cărtărescu, Paul Alexandru Georgescu, Valeriu Anania, Ana Blandiana, Ştefan Augustin Doinaş.

Fantasticul asociat cu senzaționalul dă mai puține rezultate în această perioadă. În schimb, se amplifică, în mod deosebit, vizionarismul fantastic. Realizarea de referință este romanul **Orbitor** de Mircea Cărtărescu.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul morții personificate determină, în două cazuri, o întreagă operă fantastică: Ovidiu Constantinescu îl tratează în manieră realist-analitică, iar Laurențiu Fulga în manieră romantic-expresionistă.

Întâlnim şi fenomenul specializării pe un singur motiv fantastic: acelaşi, al morții personificate, atât în cazul lui Laurențiu Fulga cât şi în cel al lui Ovidiu Constantinescu. Tratamentul său este însă considerabil diferit, pornind de la diferența de paradigmă – romantic-expresionistă vs. realist-analitică.

Tendința satirică şi parabolică, ilustrată mai înainte doar de câteva proze scurte, precum **Întâmplarea cu jupânul care făcea aur,** de Adrian Maniu, se manifestă acum cu multă vigoare. Mesajul politic este încifrat de relația fantastică şi viziunea poematică. După 1989, narațiunile de acest tip sunt în mod accentuat pamfletare.

Procedeele fantastice se recunosc în variate experimente ale prozei, care nu au doar sens suprarealist sau absurd, ca în anii '30 sau '40. De aceea ele sunt prezente într-un număr mare de texte, romane moderniste sau volume de proză scurtă, mai ales de debut. Doar unii dintre scriitori persevereză în direcție fantastică.

Valabilitatea în plan universal

Scriitorii români studiați sunt la curent cu tendințele fantastice de pe plan mondial. Ei au citit pe marii autori ai secolului al XX-lea, însuşindu-şi maniera lui Franz Kafka, H.P. Lovecraft, J.L.Borges, Mihail Bulgakov. În privința autorilor clasici ai genului, modele sunt E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe, Guy de Maupassant.

În alte literaturi, fantasticul este în primul rând un tip al literaturii de consum, cu o rețetă verificată, în funcție de care sunt evaluate eventualele texte de valoare. Această situație întârzie să apară la noi, chiar în epoca post-comunistă. Lipseşte tipul de fantastic *gore*, literatura cu vampiri, şi nu par a fi foarte prizate nici traducerile prezente pe piață – este drept că estetica groazei se realizează în primul rând pe micul ecran.

Spaima nu este o dimensiune specifică a codului fantastic românesc. Varietatea creației este astfel cu mult facilitată. Unii autori trăiesc prin fantastic o experiență a livrescului şi caută raportarea la artefacte consacrate în plan universal, autoritatea modelului străin fiind evidentă în multe cazuri. Pentru poeți, el reprezintă o modalitate acceptabilă de a se aventura pe tărâmul prozei, conturând "un arc de zbor deasupra realului". Scriitorii de orientare tradiționalistă şi mistică îl acceptă, într-o retorică a relevării transcendentului, iar conştiințele critice îl utilizează în demonstrații parabolice. Prozele de tip evazionist, compensații la realitatea din perioada comunistă, deschid viziunea altor timpuri şi spații. În literatura română contemporană, un text de tip fantastic reprezintă o replică rafinată dată realului.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

TEORIE LITERARĂ

ALBÉRÈS, R.M – **Istoria romanului modern**. În româneşte de Leonid Dimov, Prefaţă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968;

ALEXANDRESCU, Sorin – *Dialectica fantasticului*, în Mircea Eliade, **La ţigănci**, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969;

ARISTOTEL – **Poetica**, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1965;

BALTRUSAITIS, Jurgis – **Le Moyen Âge fantastique**, Paris, Flammarion, 1981;

BÉGUIN, Albert – **Sufletul romantic şi visul,** Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1970;

BEŞTELIU, Marin – **Realismul literaturii fantastice**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973;

BIBERI, Ion – *Literatura fantastică*, în **Eseuri,** Bucureşti, Editura Minerva, 1971;

BOOTH, Wayne C. – **Retorica romanului**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1976;

BOZZETTO, Roger – **L'Obscur objet d'un savoir**, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1992;

BREMOND, Claude – **Logica povestirii**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1979;

CAILLOIS, Roger – *Studiu introductiv* în **Antologia nuvelei fantastice**, Prefaţă de Matei Călinescu, Studiu introductiv de Roger Caillois, Bucureşti, Editura Univers, 1970; **În inima fantasticului**, Prefaţă de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971; *Imaginea fantastică*, în **Eseuri despre imaginaţie**, Bucureşti, Editura Univers, 1975;

CĂLINESCU, G. – **Pagini de estetică,** Bucureşti, Editura Albatros, 1990;

CE ESTE LITERATURA? ŞCOALA FORMALĂ RUSĂ, Antologie şi prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1983;

CIOBANU, Nicolae – **Între imaginar şi fantastic în proza românească**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;

CORTI, Maria –**Principiile comunicării literare**, Traducere Ştefan Mincu, Prefaţă Marin Mincu, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1981;

CULCER, Dan – *O perifrază pentru "fantastic"*, în **Serii şi grupuri. Citind şi trăind literatura,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981.

DAN, Sergiu Pavel – **Proza fantastică românească**, Bucureşti, Seria "Momente şi sinteze, Editura Meridiane, 1975;

DURAND, Gilbert – **Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală**, Traducere Marcel Aderca, Prefaţă, postfaţă şi note de Radu Toma, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1977;

Scanned with OKEN Scanner

PROPP, Vladimir – **Morfologia basmului**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1970;
RAYMOND, François; COMPÈRE, Daniel – **Les maîtres du fantastique en littérature**, Paris, Bordas, 1994.
RICARDOU, Jean – **Noi probleme ale romanului**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1988;
RICHARD, J.P. – **Literatură şi senzaţional**, Traducere de Al.George, Seria "Studii", Editura Univers, Bucureşti, 1980;
RICOEUR, Paul – **Metafora vie**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1970;
ROGALSKI, Florina – *Aspecte ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade*, Teză de doctorat (rezumat), Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti, 1986;
STAROBINSKI, Jean – *Jaloane pentru o istorie a conceptului de imaginaţie*, în **Relaţia critică**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1974;
TODOROV, Tzvetan – **Introducere în literatura fantastică**, În româneşte de Virgil Tănase, Prefaţă de Al. Sincu, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1973;
TOMAŞEVSKI, Boris – **Teoria literaturii. Poetica**, Bucureşti, Seria "Studii", Editura Univers, 1984;
VLAD, Ion – *Categorii structurale ale literaturii: genurile şi mutaţiile lor*, în **Descoperirea operei**, Cluj, Editura Dacia, 1970; **Povestirea. Destinul unei structuri epice,** Bucureşti, Editura Minerva, 1992;
VULTUR, Ioan – **Naraţiune şi imaginar**, Seria "Momente şi sinteze", Editura Meridiane, Bucureşti, 1987;
WELLEK, René; WARREN, Austin – **Teoria literaturii**, În româneşte de Rodica Tiniş, Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

REFERINŢE GENERALE

CIMPOI, Mihai – **O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia,** Chişinău, Editura Arc, 1996;
CIOPRAGA, Const. – **Personalitatea literaturii române. O încercare de sinteză**, Iaşi, Editura Junimea, 1973;
DICŢIONAR DE LITERATURĂ ROMÂNĂ. Scriitori, reviste, curente, Coordonator Dim. Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, 1979;
MICU, Dumitru – **Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism**, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2000.
POPA, Marian – **Dicţionar de literatură română contemporană**, Bucureşti, Seria "Dicţionarele Albatros", Editura Albatros, 1971; ediţia a II-a, Bucureşti, Seria "Dicţionarele Albatros", Editura Albatros, 1977;

Scanned with OKEN Scanner

CIOCÂRLIE, Livius – *Suprafață și adâncime în* ***Orbitor,*** în *Orizont*. Revistă a Uniunii Scriitorilor din România, serie nouă, anul XI, nr. 1 (1404), Timişoara, 15 ianuarie 1999.
COSAŞU, Radu – *Postfață* la vol. Radu Albala, **Femeia de la miezul nopții şi alte povestiri desculțe**, Postfață de Radu Cosaşu, Bucureşti, Editura *Litera*, 1994.
COSMA, Anton – **Romanul românesc contemporan**, I, Bucureşti, Seria "Sinteze", Editura Eminescu, 1989;
CRISTEA, Dan – *Postfață* la vol. Ana Blandiana, **Cele patru anotimpuri**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2000.
CRISTEA, Valeriu – **Domeniul criticii**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976;
CRISTEA, Valeriu – *Fantasticul îndrăgostit de real*, în *România literară*, nr. 1, ianuarie 1983, reluat în vol. Ana Blandiana, **Imitație de coşmar**, Bucureşti, Editura Du Style, 1995.
CRISTEA, Valeriu – *Vintilă Ivănceanu – "Până la dispariție"*, în *România literară*, nr. 3/1969;
CROHMĂLNICEANU, Ovidiu S. – **Pâinea noastră cea de toate zilele**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981; **Al doilea suflu**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989;
CULIANU, Ioan Petru – **Mircea Eliade**, Traducere de Florin Chițescu şi Dan Petrescu (**Opere complete**, vol. 3), Bucureşti, Editura Nemira, 1995;
DAN, Sergiu Pavel – **Proza fantastică românească**, Seria "Momente şi sinteze", Editura Minerva, Bucureşti, 1975;
DANCĂ, Wilhelm – **M.Eliade. Definitio sacri**, Iaşi, Editura Ars Longa, 2000;
DIMISIANU, Gabriel – *Fantasticul poetic*, în *România literară*, nr. 38, 22 septembrie 1978, reluat în vol. Ana Blandiana, **Imitație de coşmar**, Bucureşti, Editura Du Style, 1995.
DIMISIANU, Gabriel – **Valori actuale**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974; **Nouă prozatori**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977; **Subiecte**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987;
ELIADE, Mircea – **Încercarea labirintului. Convorbiri cu Cl.H.Rocquet**, Traducere şi note de Doina Cornea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990;
GEORGE, Alexandru – **Semne şi repere**, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971;
GHIDIRMIC, Ovidiu – **Proza românească şi vocația originalității**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988;
GLODEANU, Gheorghe – **Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existențial.** Eseuri, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1997; **Dimensiuni ale romanului contemporan**, Baia Mare, Editura Gutinul, 1998;
GOMA, Paul – *Anania*, în *Luceafărul*, nr. 45, 17 decembrie 1997.
GRĂDINARU, Dan – *Prefață* la Gheorghe Schwartz, **Mâna albă**, Bucureşti, Colecția "Romanul românesc contemporan", Editura Allfa, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ (1944-1974). Studiu introductiv, antologie şi bibliografie de Cornel Regman, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
NUVELA ŞI POVESTIREA ROMÂNEASCĂ ÎN DECENIUL OPT, Antologie, introducere şi aparat critic de Cornel Regman, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983;
ODANGIU, Marian – **Romanul politic**, Timişoara, Seria "Critică şi istorie literară", Editura Facla,1984;
ORZAN, Dorin – *"Muntele viu" este o carte fantastică, miraculoasă, dar şi realist-psihologică*, în *Tomis*, Constanţa, nr. 7, iulie 1999.
PALEOLOGU, Al. – *Du-te vreme, vino vreme.* Prefaţă la Valeriu Anania, **Greul pământului. O pentalogie a mitului românesc**, vol. II, Bucureşti, Seria "Teatru comentat", Editura Eminescu, 1982. Despre romanul **Străinii din Kipukua**, în relaţie cu poemul dramatic analizat.
PIŢU, Luca – *Postfaţă* la vol. Mihai Ursachi, **Zidirea şi alte povestiri**, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Editura Moldova, 1990.
POANTĂ, Petru – *"Securi pentru funii"*, în *Steaua*, Cluj, nr. 7/1970.
POP, Ion – **Avangardismul poetic românesc. Eseuri,** Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969; **Transcrieri**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976; **Avangarda în literatura română**, Bucureşti, Seria "Momente şi sinteze", Editura Minerva, 1990;
POPESCU, Florentin – **V. Voiculescu, contemporanul nostru**, Buzău, Colecţia "Studii şi cercetări de istorie literară", Editat de Biblioteca judeţeană "V.Voiculescu" şi Muzeul judeţean Buzău, Buzău, 1997;
POPOVICI, Vasile – *De ce mi-a plăcut* ***Nostalgia***, în *Orizont.* Revistă a Uniunii Scriitorilor din România, serie nouă, anul XI, nr. 1 (1404), Timişoara, 15 ianuarie 1999.
PRUTEANU, George – *"S-a produs şi un genocid cultural"*. Interviu cu Mircea Cărtărescu, în *Cronica,* 9 februarie 1990.
RACHIERU, Adrian Dinu – **Vocaţia sintezei**, Timişoara, Editura Facla, 1985;
RAICU, Lucian – **Structuri literare**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973; **Critica, formă de viaţă,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976.
RAYMOND, François; COMPÈRE, Daniel –**Les maîtres du fantastique en littérature**, Paris, "Les compacts", Bordas, 1994. Despre Mircea Eliade, Vladimir Colin, Mircea Cărtărescu.
REGMAN, Cornel – **Explorări în actualitatea imediată**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978;
ROGALSKI, Florina – *Aspecte ale fantasticului în proza lui Mircea Eliade*, Teză de doctorat, Bucureşti, Centrul de multiplicare al Universităţii Bucureşti, 1986;
ROGOZANU, C. – *Ştefan Aug. Doinaş.* ***T de la Trezor*** , în *Observatorul cultural*, nr. 59, 10-16 aprilie 2001.
ROMANUL ROMÂNESC CONTEMPORAN, 1944-1974. Studiu introductiv, note, alegerea textelor de Ion Vlad, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

NAUM, Gellu, TEODORESCU, Virgil – **Spectrul longevității. 122 de cadavre**, Bucureşti, Editura Bucovina, 1946.
OCTAVIAN, Tudor – **Mihai, stăpânul şi sluga lui, Mihai**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983;
PĂUNESCU, Adrian – **Cărțile poştale ale morții**. Proză fantastică, Bucureşti, Editura Albatros, 1970;
REBREANU, Vasile – **A treia zi după război**, Cluj, Editura Dacia, 1974.
REBREANU, Vasile – **Călăul cel bun**, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.
REBREANU, Vasile – **De chemat bărbatul pe stele**, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.
REBREANU, Vasile – **Jaguarul**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.
REBREANU, Vasile – **Marşul**, Bucureşti, Editura Militară, 1967.
REBREANU, Vasile – **Moartea comandorului.** Nuvele şi schițe, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.
REBREANU, Vasile – **Pisica roşcată şi îngerii.** Schițe, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.
REBREANU, Vasile – **Securi pentru funii**. Nuvele şi povestiri, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.
REBREANU, Vasile – **Țiganca albă**, Bucureşti, Colecția "Nuvele de ieri şi de azi", Editura Tineretului, 1967.
SAVU, Tudor Dumitru – **Cantacuzina**, Cluj-Napoca, Editura Mesagerul, 1995;
SAVU, Tudor Dumitru – **De-a lungul fluviului**. Roman, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.
SAVU, Tudor Dumitru – **Fortul**. Roman, Bucureşti, Editura Militară, 1988.
SAVU, Tudor Dumitru – **Marginea imperiului**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
SAVU, Tudor Dumitru – **Treizecişitrei**. Roman, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Castelul albastru**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Cei o sută ecce homo,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1993.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Cei o sută. Anabasis,** Timişoara, Editura Facla, 1988.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Cei o sută. Oul de aur**, Prefață de Dan Silviu Boerescu, Bucureşti, Colecția "Literatura română contemporană", Editura Allfa, 1998.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Efectul P**, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Mâna albă,** Prefață de Dan Grădinaru, Bucureşti, Colecția "Romanul românesc contemporan", Editura Allfa, 2000.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Martorul**, Timişoara, Editura Facla, 1972.
SCHWARTZ, Gheorghe – **Maximele-Minimele**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 5

CONCEPTUL DE LITERATURĂ FANTASTICĂ 7

Terminologie 7
Interpretări ale arhitextului fantastic 8
Teme 15
Scheme narative 20
Schiță evolutivă 23
Relații cu alte tipuri literare 27
Perspective extraliterare 29

MANIFESTĂRI ALE FANTASTICULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ ACTUALĂ (1948 – 2000) 35

FANTASTICUL MITOLOGIC 36

MIRCEA ELIADE: relevarea sacrului în profan 37
VALERIU ANANIA: mitologie hawaiană și folclor călugăresc 66
Observații finale 77

FANTASTICUL MIRACULOS ȘI MAGIC 80

V.VOICULESCU: procesul de refacere a modelului epic sacru 81
ȘTEFAN BĂNULESCU: conturul fantastic al provinciei de sud-est 111
TUDOR DUMITRU SAVU: lumea dunăreană, văzută prin lentile din ochi de calcan 124
VASILE REBREANU: tradiție folclorică și experimente epice 129
MARIUS TUPAN: rămășite mitologice, în satul oltenesc 133
Observații finale 134

FANTASTICUL POETIC ȘI VIZIONAR 138

MIRCEA CĂRTĂRESCU – opțiunea pentru fantastic, în climat postmodernist 139
A.E. BACONSKY: actanții enigmatici la Pontul Euxin 155
DUMITRU M. ION: magia refacerii spațiului bizantin 160
MIHAI URSACHI: proiecții ale sinelui în viziuni onirice 163
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: "un arc de zbor deasupra realului" 166
Observații finale 168

FANTASTICUL ROMANTIC, SIMBOLIST ȘI EXPRESIONIST 173

LAURENȚIU FULGA: femeia în roșu, laitmotiv thanatic 174
VLADIMIR COLIN: ancorarea în enigmatic 184

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU GEORGE Parafraze livreşti: 191
GABRIEL GAFIŢA – testarea măştilor fantastice 193
MARIA LUIZA CRISTESCU: nuvele "medievale" 194
Observaţii finale 195
FANTASTICUL REALIST 198

OVIDIU CONSTANTINESCU – ipostaze ale morţii personificate 199
PAUL ALEXANDRU GEORGESCU : "fantasticul de gradul II" 203
Muza fantastică, *prima inter pares* dintre "desculţele" lui RADU ALBALA 209
IOAN GROŞAN: pictură de medii, cu pivot fantastic 215
Observaţii finale 217

FANTASTICUL SUPRAREALIST ŞI ONIRIC 219

GELLU NAUM: omagiu Marii Mame 220
VINTILĂ IVĂNCEANU: denunţarea rombului totalitar 223
Observaţii finale 225

FANTASTICUL PARABOLIC ŞI SATIRIC 227
ANA BLANDIANA: efuziuni lirice şi vizionarism satiric 228
DAN STANCA: romanul fantastic cu teză 236
GHEORGHE SCHWARTZ: paradoxuri ale parabolei 240
Observaţii finale 243

FANTASTICUL PARODIC 245

ROMULUS VULPESCU: exerciţii de stil 246
DOMINIC STANCA: *Walderoda*, un sejur în mitologia germană 248
Observaţii finale 250

CONCLUZII 251

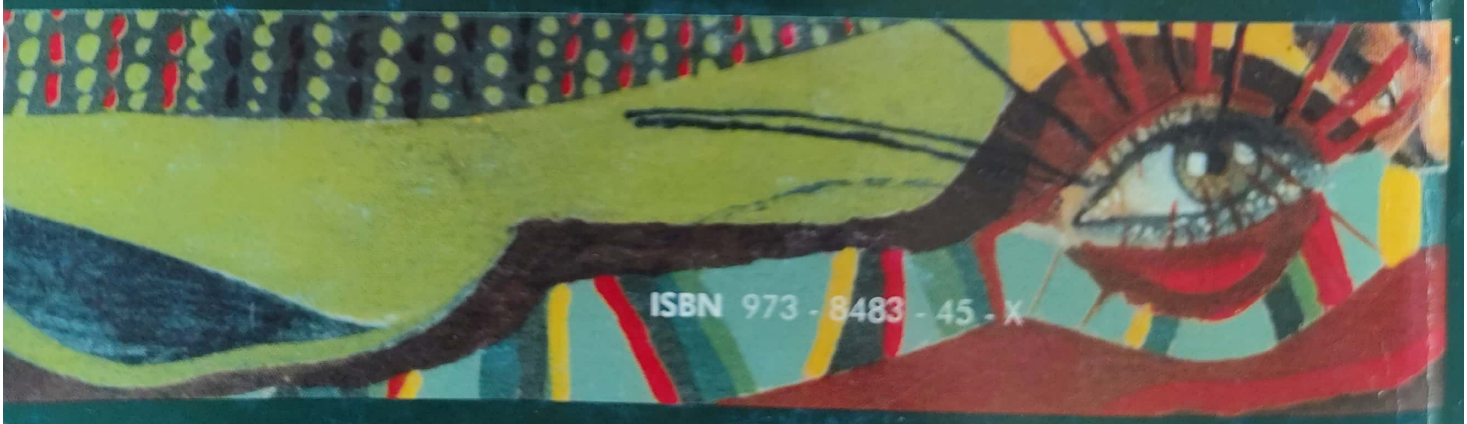
BIBLIOGRAFIE 255

CUPRINS 270

Scanned with OKEN Scanner

Unii autori trăiesc prin fantastic o experienţă a livrescului şi caută raportarea la artefacte consacrate în plan universal, autoritatea modelului străin fiind evidentă în multe cazuri. Pentru poeţi, el reprezintă o modalitate acceptabilă de a se aventura pe tărâmul prozei, conturând "un arc de zbor deasupra realului".

Scriitorii de orientare tradiţionalistă şi mistică îl acceptă, într-o retorică a relevării transcendentului, iar conştiinţele critice îl utilizează în demonstraţii parabolice. Prozele de tip evazionist, compensaţii la realitatea din perioada comunistă, deschid viziunea altor timpuri şi spaţii. În literatura română contemporană, un text de tip fantastic reprezintă o replică rafinată dată realului.



ISBN 973 - 8483 - 45 - X

PAN EUROPE
editura
IAŞI 2006

Scanned with OKEN Scanner